

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES PARTICULARITÉS NARRATIVES ET ESTHÉTIQUES
DES DIFFÉRENTS GENRES DE VIDÉOCLIPS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
SIMON ST-LAURENT

MAI 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

AVANT-PROPOS

Titulaire d'une majeure en arts plastiques et d'une mineure en histoire de l'art à l'Université de Montréal, j'ai fait mon entrée sur le marché du travail en tant qu'assistant de production sur les émissions de télévision « Les Francs-Tireurs » et « À la di Stasio », diffusées sur les ondes de Télé-Québec. Cette première expérience m'a permis de découvrir un milieu fascinant dans lequel je me plaisais et où l'on semblait apprécier mes compétences.

Puis, ayant beaucoup appris sur le terrain, je me suis réorienté lorsque l'occasion de diversifier mon bagage personnel s'est présentée. J'ai donc occupé pendant une année complète un poste d'enseignant au secondaire, principalement en arts plastiques. L'expérience fut concluante, mais la somme de travail et l'investissement nécessaire à cette fonction, ajoutés au désintérêt de l'opinion publique face aux revendications des enseignants au secondaire, me poussèrent à retourner sur les bancs d'école.

J'entrepris donc une maîtrise dans le but soit de retourner dans le domaine de la télévision dans une fonction autre que technique, ou alors de poursuivre dans l'enseignement, mais plutôt au niveau collégial, voire universitaire. Par ailleurs, j'ai aussi réalisé à compte d'auteur deux vidéoclips pour le groupe rock montréalais « Les Chiens ». J'ai beaucoup apprécié cette expérience, et j'aimerais un jour en faire un métier. Cependant, mes deux œuvres indépendantes n'ont pas eu droit à l'attention médiatique, et par conséquent au succès, escomptés. D'où mon intérêt pour le vidéoclip, qui sera au centre de mon mémoire de maîtrise. J'aimerais être en mesure de dégager et de comprendre tous les mécanismes à l'œuvre dans un bon vidéoclip afin de parfaire mon art et d'éviter de répéter des erreurs passées.

De plus, le cours Cultures, idéologies et mass-média aux États-Unis et le séminaire Récit, communication & société, tous deux suivis durant la scolarité de ma maîtrise, m'ont ouvert de nouveaux horizons face aux productions médiatiques, et j'aimerais approfondir ma connaissance du sujet.

Je souhaite remercier les professeurs qui m'ont accompagné dans mon cheminement à la maîtrise, soient Pierre Barrette, Mazel Bidaoui, Luce Des Aulniers, Serge Proulx,

Philippe Sohet et Gina Stoiciu. Leur enseignement a grandement élargi ma vision de la communication.

Je tiens aussi à remercier Johanne Lemieux et Michel-André Hottote, deux professeurs du Collège de Bois-de-Boulogne qui m'ont donné la passion de la communication par l'image. Mon travail final pour le cours de madame Lemieux portait d'ailleurs sur le vidéoclip « Tonight, Tonight » des Smashing Pumpkins. La présente étude se veut donc l'aboutissement d'une réflexion entamée il y a une dizaine d'années.

Je remercie également Docteur Jean-Pierre Boyer pour sa rigueur, son ouverture d'esprit, ses encouragements et sa disponibilité durant la direction de mon mémoire. Sans lui, je doute que je me serais rendu à bon port.

Finalement, un merci spécial à Lina et Jocelyn pour leur appui indéfectible dans ma démarche.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	ii
LISTE DES GRILLES D'ANALYSE SYNTHÈSE.....	vii
LISTE DES TABLEAUX.....	viii
RÉSUMÉ.....	ix
CHAPITRE I	
SPÉCIFICITÉ DU VIDÉOCLIP COMME PRODUCTION AUDIOVISUELLE.....	1
1.1 Introduction.....	1
1.1.1 Projet de recherche.....	1
1.1.2 Contexte large.....	1
1.2 Généalogie de l'objet d'étude (vidéoclip).....	2
1.2.1 Dziga Vertov.....	2
1.2.2 Théorie des intervalles.....	3
1.3 Généalogie du vidéoclip comme forme culturelle.....	6
1.3.1 Synchronisme du son et de l'image.....	6
1.3.2 1960-1967 : Innovations visuelles.....	7
1.3.3 1967-1973 : L'importance du clip promotionnel prend de l'ampleur.....	8
1.3.4 1974-1981 : Les débuts de la « télévision musicale ».....	10
1.3.5 1981-1991 : MTV, ou le vidéoclip devient grand public.....	11
1.3.6 1992-2004 : Le règne des réalisateurs.....	13
1.3.7 2005 à aujourd'hui : L'ère numérique.....	14
1.4 Le vidéoclip et ses genres.....	15
1.5 Le vidéoclip de promotion comme produit culturel.....	19
1.5.1 L'homologie entre la musique vidéo et l'annonce commerciale.....	19
1.5.2 Le vidéoclip : Moyen de promotion.....	20
1.6 Une transformation par l'injection du sens.....	25

1.6.1	La perte du contrôle artistique.....	25
1.6.2	Un rapport déformé entre le spectateur et le produit médiatique.....	25
1.6.3	Une formule autoréférentielle.....	27
1.7	Genres et esthétique du vidéoclip.....	32
1.7.1	État des lieux : Un type narratif triangulaire images/musique/texte.....	32
1.7.2	L'effet Kuleshov.....	34
1.7.3	Évocation versus exposition.....	34
1.7.4	Le cinéma synesthétique.....	35
1.7.5	Une œuvre ouverte.....	37
1.7.6	Un type médiatique particulier.....	38
1.8	Perspective communicationnelle.....	39

CHAPITRE II

	CADRE DE RÉFÉRENCE ET DÉMARCHE MÉTHODOLOGIQUE	44
2.1	Cadrage théorique.....	44
2.2	Cadrage méthodologique.....	47
2.2.1	Élaboration du corpus.....	47
2.2.2	Méthode d'analyse.....	50
2.2.2.1	Grille formelle.....	50
2.2.2.2	Grille formelle synthèse.....	52
2.2.2.3	Tableau de synthèse.....	52
2.3	Question de recherche.....	55
2.4	Hypothèse.....	55

CHAPITRE III

CORPUS ET ANALYSE.....	56
3.1 Corpus.....	56
3.1.1 The Smashing Pumpkins.....	56
3.2 Analyse.....	60
3.2.1 Rhinoceros.....	60
3.2.2 Today.....	65
3.2.3 Disarm.....	71
3.2.4 Bullet with Butterfly Wings.....	78
3.2.5 1979.....	88
3.2.6 Tonight, Tonight.....	99
3.2.7 Stand Inside Your Love.....	110
3.2.8 Tarantula.....	121
3.3 Tableau récapitulatif des genres dans les vidéoclips analysés.....	122

CHAPITRE IV

CONCLUSION.....	123
4.1 Retour sur la problématique et sur les hypothèses.....	123
4.2 Conclusion.....	130
4.3 Retour personnel sur cette étude.....	134

APPENDICE A

GRILLE FORMELLE.....	136
BIBLIOGRAPHIE.....	277

LISTE DES GRILLES D'ANALYSE SYNTHÈSE

Grille		Page
3.2.1	Rhinoceros.....	60
3.2.2	Today.....	65
3.2.3	Disarm.....	71
3.2.4	Bullet with Butterfly Wings.....	78
3.2.5	1979.....	88
3.2.6	Tonight, Tonight.....	99
3.2.7	Stand Inside Your Love.....	110

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
3.2.1 Rhinoceros.....	64
3.2.2 Today.....	70
3.2.3 Disarm.....	77
3.2.4 Bullet with Butterfly Wings.....	87
3.2.5 1979.....	98
3.2.6 Tonight, Tonight.....	109
3.2.7 Stand Inside Your Love.....	120
3.3 Tableau récapitulatif des genres dans les vidéoclips analysés.....	122

RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise en communication vise d'abord à identifier et catégoriser les différents genres de vidéoclips, pour ensuite chercher à mieux comprendre les particularités narratives et esthétiques propres à chacun de ces genres.

S'inscrivant dans la mouvance des *Cultural Studies*, cette étude cherche, à travers une analyse de contenu, à dégager le plus de déclinaisons possibles des variables genres/types de récits/esthétiques, afin de couvrir le plus large spectre des agencements possibles de ces variables dans le médium vidéoclip.

Mon corpus est formé de sept vidéoclips tirés du DVD compilation « The Smashing Pumpkins 1991-2000 Greatest Hits Video Collection ».

Mes questions de recherche sont les suivantes : En quoi le vidéoclip est-il un objet communicationnel? Comment la forme vidéoclip instaure-t-elle un contrat de lecture avec le spectateur? Quels sont les différents genres de vidéoclips? Quelles sont leurs caractéristiques? Quelles sont les particularités narratives et esthétiques des différents genres de vidéoclips?

L'hypothèse se formule ainsi : Le vidéoclip se décline selon différents genres présentant chacun des esthétiques et des stratégies narratives spécifiques influencées par le contexte particulier (économique, culturel et médiatique) de ce type de production et processus de communication.

On retient de cette étude que les vidéoclips analysés intègrent toujours au moins deux genres, et vont parfois jusqu'à en hybrider quatre. On constate que les genres « littéral » et « expérimental » se retrouvent dans tous les vidéoclips de notre corpus, tout comme le procédé de visualisation associative musique/images. De plus, le recours au récit de fiction, qu'il soit réaliste ou onirique, est un autre élément récurrent dans les objets de notre corpus.

On constate aussi que le vidéoclip se nourrit de citations et de références culturelles, historiques et esthétiques qu'il remâche sans gêne. De plus, le vidéoclip participe à la construction du caractère visuel d'un artiste, de son image de marque commerciale. Ensuite, le vidéoclip s'efforce de devenir une formule d'autoréférence pour le jeune auditoire.

À l'intérieur même du vidéoclip se joue un duel entre le principe du publicitaire et le principe du plaisir. Dans cette forme médiatique, ce qui relève du plaisir est « instrumental », alors que ce qui relève du publicitaire est « fondamental ». En somme, la formule commerciale « optimale » du vidéoclip va comme suit : c'est l'art de la communication qui place l'image vidéographique au service du commerce musical, l'ordre du plaisir au profit de l'ordre du publicitaire, le postmodernisme au bénéfice de la starification.

Si un réalisateur de vidéoclip peut mettre en scène n'importe quels personnages ou actions, il se doit cependant de respecter certaines conventions dans la manière de raconter son histoire afin de permettre au lecteur d'arrimer sa compréhension à un fil conducteur, à une ligne directrice qui ne lui est pas totalement inconnue. Dans le cas présent, ce sont les « genres » auxquels nous référerions plus haut qui forment le contrat de lecture.

MOTS-CLÉS : Vidéoclip, genre, narration, esthétique, publicité, Smashing Pumpkins.

CHAPITRE I

SPÉCIFICITÉ DU VIDÉOCLIP COMME PRODUCTION AUDIOVISUELLE

*« Fils de Monsieur Cinéma et de Madame Musique, le
Vidéoclip est né de la Télévision et a les yeux de Tante Publicité »*

-Titre publié dans le journal *Le Monde*, 1983

1.1 Introduction

1.1.1 Projet de recherche

Dans ce mémoire de maîtrise en communication, je tenterai d'abord d'identifier et de catégoriser les différents genres de vidéoclips, pour ensuite chercher à mieux comprendre les particularités narratives et esthétiques propres à chacun de ces genres.

1.1.2 Contexte large

Le vidéoclip est un type particulier d'œuvre, empruntant aux genres musicaux et filmiques, mais aussi à la vidéographie, surtout au niveau de l'esthétique. C'est une œuvre principalement audiovisuelle et de courte durée, réalisée à partir d'une musique. Clip est un mot d'origine anglaise signifiant « extrait » : *to clip something off*, couper. Il réfère aussi à la courte durée de l'œuvre, dépassant rarement les cinq minutes.

Le vidéoclip se présente comme une partie d'un tout plus large encore : le sens passe par la mise en rapport de chaque fragment avec ceux qui l'entourent. Cette manière de considérer le flux audiovisuel est reliée directement aux travaux des avant-gardes soviétiques des années 1920, dont Serguei Eisenstein, bien sûr, mais surtout Dziga Vertov, principalement à travers leurs expérimentations des possibilités esthétiques d'un médium.

1.2 Généalogie de l'objet d'étude (vidéoclip)

1.2.1 Dziga Vertov

Selon Paul Warren¹, Dziga Vertov, qui a toujours été considéré comme le père du documentaire, serait bien davantage le père du vidéoclip. Cherchant à évaluer l'impact du vidéoclip sur le cinéma de demain, Warren étudie Dziga Vertov, cinéaste soviétique des années vingt, afin de mettre en lumière sa théorie des intervalles.

Warren se penche sur Vertov pour deux motifs. Tout d'abord parce que, selon lui, Vertov est celui qui est allé le plus loin chez les cinéastes avant-gardistes des années 20. Ensuite, parce que les films de Vertov et les explications qu'il en donne nous aident à réfléchir sur le vidéoclip comme force subversive.

Dès ses premières expérimentations avec la caméra et l'image, Vertov cherche à placer une à la suite de l'autre des images de différentes natures, tant au niveau iconique que plastique. Nous voici en plein vidéoclip.

Selon Gilles Deleuze, le fameux « ciné-œil » de Vertov relève du rhizome. Un rhizome ne commence pas et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, un inter-êtré, un intermezzo. C'est : « ce qui accroche l'un à l'autre n'importe quel point de l'univers dans n'importe quel ordre temporel² ». C'est un œil qui serait dans les choses elles-mêmes.

¹ Warren, Paul, « Le Vidéoclip et Dziga Vertov », *Communication information*, Vol 9, N°1, p.35.

² Deleuze, Gilles, cité par Paul Warren, « Le Vidéoclip et Dziga Vertov », *Communication information*, Vol 9, N°1, p.36

Il poursuit : « cela signifie porter la perception dans la matière, de telle sorte que n'importe quel point de l'espace perçoive lui-même tous les points sur lesquels il agit ou qui agissent sur lui³ ».

Si Vertov utilise des trucages dans son art, il ne recourt pas à ces derniers afin de renforcer la linéarité de l'histoire à raconter. Ce qui l'intéresse, c'est la vérité de la matière. Vertov semble dire qu'il est là pour « ouvrir l'œil de la caméra et révéler le spectacle grandiose et insolite des mystérieux échanges de l'univers⁴ », préfigurant ainsi la venue du mouvement surréaliste.

On peut facilement observer dans la plupart des vidéoclips une rébellion face à l'ordre et la quiétude que le pouvoir civilisateur prétend faire régner dans le monde. Il y a chez Vertov une urgence du plaisir, une obsession de l'instant / instinct et de la liberté. Cette liberté nous ramène à Dionysos, qui proclame : « Vivez dans l'instant, oubliez la différence et vous trouverez l'identité, unissez-vous au collectif et vous serez heureux aujourd'hui, liez-vous au peuple dont la culture est ex-statis, fréquentez les exclus et les esclaves⁵ ».

1.2.2 Théorie des intervalles

Vertov propose aux dépossédés du pouvoir sa théorie des intervalles. Cette stratégie donne l'assurance à chaque élément, chaque individu, de préserver son identité. Les images y ont une valeur autonome intrinsèque, le fil les reliant n'étant pas défini. Ce sont des îles qu'on visite dans un certain ordre, mais, pour la première fois dans l'histoire du cinéma, le chemin à parcourir entre chacune est laissé à la discrétion du spectateur.

Cette stratégie permet aussi, cinématographiquement parlant, des sauts de géant permettant d'enjamber les espaces et les temps. Au-delà du montage littéral prôné par le Pouvoir (par exemple *Le Triomphe de la Volonté* de Leni Riefenstahl) se dessine un montage métaphorique, c'est-à-dire qu'au montage en escalier du cinéma linéaire qui grimpe en

³ *Ibid.*

⁴ Warren, Paul, « Le Vidéoclip et Dziga Vertov », *Communication information*, Vol 9, N°1, p.36.

⁵ *Ibid.*

enfilade correspond un montage populaire en bonds de géant, qui fonctionne dans le tout-à-la-fois-en-même-temps du simultané et qui s'étend à l'horizontale (voir *L'Homme à la Caméra* de Vertov). Bref, avec ce montage métaphorique, tout est possible.

Ce n'est pas par simple pulsion individualiste de créativité que Vertov faisait sauter les accords consécutifs, distanciant, au sens de Brecht, les images les unes des autres. C'est plutôt parce qu'il était obsédé par l'Unité, l'unité utopique d'un monde remonté différemment.

Dans le vidéoclip, c'est plutôt l'inverse qui a cours. Les images multiples et discordantes, observées seules, se voient incapables à « rendre » la musique. Pourtant, cette dernière semble habiter ces images lorsqu'on les entend en synchronie. Le défilement des images est cadencé selon le rythme de la musique, si bien qu'elles en deviennent presque les notes de sa mélodie. Les images du clip ne sont pas présentées pour que l'on remonte à la musique, pour qu'on s'invente soi-même une musique. C'est la musique qui fait couler ses images en elle, qui déverse ses images sur le spectateur. C'est la musique qui s'insurge contre le cinéma, qui s'en libère, qui explose à l'air libre en laissant traîner dans sa trace des fragments d'images. Pour la première fois, les rôles sont inversés : la musique mène la danse, et l'image se laisse conduire.

Avec le vidéoclip c'est la musique qui ébranle la dialectique habituelle entre le visuel et l'auditif. C'est le son qui refuse de jouer le jeu du visuel en faveur du narratif. La musique ne pouvait tolérer éternellement de ne servir que de soutien aux images. La musique a dû patienter pour faire sa sortie hors des carcans cinématographiques bien rigoureux. Il fallait tout d'abord que les images deviennent autonomes par rapport à ce qu'elles représentent, qu'elles perdent leur titre de prolongement photographique de la réalité. Bref, que les images s'émancipent et deviennent un matériau valable en lui-même, prisé pour sa valeur plastique intrinsèque, et non seulement pour son caractère de « témoignage de la réalité ». Alors, la musique peut délaisser l'image qui, en se détachant de ses racines figuratives, a perdu le pouvoir de la contenir pour l'assujettir.

Le phénomène du vidéoclip, c'est la musique qui génère ses images particulières, à partir d'elle-même, selon sa cadence et son humeur. Dès lors, les images du clip deviennent l'extension graphique de la musique, les images de la « fluidification généralisée », selon une

formule de Jean-François Lyotard. La personne qui visionne un vidéoclip est postée au centre nerveux de la musique. Elle est un témoin mobilisé.

Le vidéoclip qui fonctionne le mieux, c'est le vidéoclip où l'auditeur se transforme en spectateur. Mieux, en voyeur. Davantage encore, en voyeur de ses propres images, comme dans un miroir glorifiant. C'est le vidéoclip qui donne le sentiment au spectateur que c'est lui qui engendre les images, qui se les projettent en lui-même. Que c'est lui qui les fait naître et disparaître selon ses désirs, à force de synchroniser son corps au rythme de la musique, de secouer sa tête par à-coups convulsifs en tapant du pied. Le meilleur clip, c'est celui qui fait passer le spectateur de l'identification au sonore à la projection de son visuel.

Ensuite, le vidéoclip est fondamentalement un phénomène culturel de défoulement, il a une fonction cathartique pour le spectateur. Cette succession d'images en apparence sans liens entre elles et se bousculant est une tentative pour évoquer et rejeter hors de soi l'innommable que nos sociétés trop formatées et trop structurées ont inhibé. Le vidéoclip fait l'éloge du chaos, beaucoup plus que les films avant-gardistes et révolutionnaires de Dziga Vertov. Les images du vidéoclip se singularisent jusqu'au nombrilisme et évoluent en vase clos dans l'isolement. Elles montrent souvent le côté obscur de l'homme, la bête sinistre, l'inculte ou alors le marginal, l'androgyné... Bref, tout ce que la société balisée et linéaire réprime et lamine, tout ce qu'elle dissimule en assemblant précautionneusement ses images. Le vidéoclip dévoile et propose un modèle de conception du monde en marge des balises conventionnelles, ainsi que des images du monde inédites. Il offre aux jeunes un système de référence œdipien, une façon de s'opposer au monde adulte. L'aspect visuel et télévisuel est devenu prédominant dans la façon dont les jeunes interprètent et utilisent la musique populaire.

1.3 Généalogie du vidéoclip comme forme culturelle

Le vidéoclip est la victoire de la simultanéité sur le consécutif. L'histoire qui y est présentée ne doit pas nécessairement être linéaire.

« Le cinéma, c'est un orchestre, disait Francis Ford Coppola, les images doivent naître des instruments de musique⁶. » Selon le réalisateur, c'est en se laissant guider par la musique que le cinéma va réellement évoluer en un art affranchi.

1.3.1 Synchronisme du son et de l'image

Apparu en 1895, le cinéma muet a tôt fait d'avoir recours à des musiciens locaux afin d'agrémenter ses représentations de musique et d'effets sonores. Cela ne se faisait malheureusement pas sans heurts : musiques inappropriées, performances de piètre qualité et difficultés de synchronisation avec l'image à l'écran étaient souvent au rendez-vous.

Considéré par plusieurs comme précurseur du vidéoclip, « Le Ballet Mécanique », réalisé en 1924 par Fernand Léger, devait au départ avoir comme trame sonore une partition du compositeur américain Geroge Antheil. Cependant, la technologie de l'époque ne permettait pas de réunir les deux œuvres sur un même support. De plus, la trame composée par Antheil avait une durée de trente minutes, alors que le film n'en faisait que seize. La première du « Ballet mécanique » eu donc lieu sans sa musique originale. Les deux parties de l'oeuvre ne furent finalement réunies en une version définitive qu'en l'an 2000.

Les frères Warner présentèrent le premier long métrage sonore en 1926 : « Don Juan », d'Alan Crosland. On avait alors recours à un disque que l'on synchronisait avec le projecteur pour agrémenter la projection de musique et de bruitage.

En 1927, le même Crosland réalisa le premier film chanté et parlé, « Le Chanteur de jazz ». Considéré comme borne historique marquant le passage du muet au parlant, ce film présente en fait très peu de performances vocales et demeure dans une large mesure muet.

⁶ Coppola, Francis Ford, avril 1982, *Cahier du Cinéma*.

Ce n'est qu'en 1929 qu'apparaîtra un support filmique permettant d'enregistrer du son à côté de l'image sur la pellicule. Le vidéoclip s'inscrit donc dans un prolongement des expérimentations liant son et images.

En 1940, à Chicago, le plus grand constructeur de juke-boxes de l'époque, la Mills Novelty Company et James Roosevelt créent Globe-Mills Production, avec l'intention de construire et vendre des « jukeboxes Panoram ». À l'insertion d'une pièce de monnaie, ces machines en bois jouaient et projetaient sur leur petit écran, par un système de lentilles et de miroirs, le film d'une chanson d'environ trois minutes en noir et blanc appelé « Soundies ».

1.3.2 1960-1967 : Innovations visuelles

Un des premiers exemples de clip présentant une performance d'un groupe musical fût le court film promotionnel du groupe The Animals pour leur succès de 1964, « House of the Rising Sun ». Ce clip couleur d'une qualité exceptionnelle a été filmé en studio sur une scène construite expressément pour l'occasion. Il montre le groupe interprétant la pièce en *lip-sync*, alors que le chanteur Eric Burdon, le guitariste Hilton Valentine et le bassiste Chas Chandler déambulent sur la scène dans une série de déplacements chorégraphiés.

Dans les années 60, plusieurs musiciens pop ont eu recours à l'intégration de performances filmées à l'intérieur de la trame narrative d'œuvres cinématographiques. Celles-ci constituent les premières compilations pré-clip, comme par exemple les films dans lesquels apparurent les Beatles lorsqu'ils décidèrent de ne plus faire de tournées de spectacles, ou alors les scopitones français. Le scopitone est un juke-box comparable au « Panoram », doté comme lui d'un écran et qui joue, au contact d'une pièce, un court-métrage musical. Deux améliorations feront toutefois passer le Scopitone comme une innovation sans précédent : son écran couleur et la possibilité qu'il offre de choisir la chanson désirée parmi un catalogue restreint. C'est aussi à cette époque que la télévision multiplie les rendez-vous musicaux hebdomadaires (*Top of the Pops*, *Hullabaloo*, etc.), tous calqués sur l'émission phare en la matière, le *Ed Sullivan Show*, originalement créé en 1948.

En 1964, les membres du groupe The Beatles consolidèrent leur renommée internationale récemment acquise en tenant les rôles principaux dans leur premier long-

métrage, « A Hard Days's Night », réalisé par Richard Lester. Tourné en noir et blanc et présenté comme un faux documentaire, ce film musical fantaisiste relativement peu structuré entremêlait des scènes présentant des dialogues comiques avec des séquences musicales attrayantes et novatrices. Ces séquences musicales ont jeté les bases des clips musicaux promotionnels subséquents. Elles ont exercé une influence certaine sur le style et le vocabulaire visuel du genre. Le critique cinématographique Roger Ebert attribue à Lester le mérite d'avoir développé une « nouvelle grammaire » :

“...he influenced many other films. Today when we watch TV and see quick cutting, hand-held cameras, interviews conducted on the run with moving targets, quickly intercut snatches of dialogue, music under documentary action and all the other trademarks of the modern style, we are looking at the children of A Hard Day's Night.”⁷

« ...il a influencé beaucoup d'autres films. Aujourd'hui, quand nous regardons la télévision et voyons un montage nerveux, des scènes filmées à l'aide de caméras à l'épaule, des entrevues conduites à la course avec des sujets en mouvement, des bribes de dialogues rapidement entrecoupées, des extraits documentaires supportés par de la musique et toutes les autres caractéristiques propres au style moderne, nous regardons les enfants de A Hard Day's Night. »⁸

1.3.3 1967-1973 : L'importance du clip promotionnel prend de l'ampleur

En 1966, le clip monochrome pour la pièce « Subterranean Homesick Blues » de Bob Dylan, filmé par D.A. Pennebaker, ouvrait le documentaire « Don't Look Back » portant sur le musicien. Évitant délibérément toute tentative de simuler une performance ou encore de présenter une quelconque forme de narration, le clip montre Dylan se tenant dans une ruelle sordide. Il présente silencieusement une série de grands cartons ornés de mots clés de la chanson, de manière synchrone avec les paroles, pendant que ses amis Allen Ginsberg et Bob Neuwirth conversent à l'arrière-plan. Le dispositif des cartons a par la suite été imité dans de nombreux autres vidéos musicaux.

⁷ Ebert, Roger, 27 oct. 1996, « Review of A Hard Day's Night », Sun Times.

⁸ Traduction libre.

En Grande-Bretagne, The Kinks a été un des premiers groupes à produire un clip promotionnel contenant une structure narrative pour une de leur chanson, le *single* « Dead End Street » (1966). Dans ce court film comique, les membres des Kinks interprètent les rôles de fossoyeurs portant un cercueil dans de vieilles rues de Londres. Le clip montre également le chanteur Ray Davies jouant le rôle d'une dame âgée, un cadavre reprenant vie et se volatilissant à la fin du clip, ainsi que, durant les refrains, des images photographiques de la Grande Dépression. Exceptionnellement pour l'époque, le clip ne contenait aucune scène de *lip-sync*, mais était tout de même monté en fonction du rythme des différentes parties de la chanson. La BBC avait refusé de mettre le clip en onde, affirmant que ce dernier était de mauvais goût.

Le chanteur Jim Morrison et le claviériste Ray Manzarek, du groupe The Doors, se sont rencontrés dans leurs cours d'études cinématographiques à UCLA. Ils avaient donc tout deux une solide formation en cinéma. Le clip pour leur premier *single* « Break On Through » (1967), qu'ils ont eux-mêmes réalisé, est une performance filmée ayant recours à des éclairages en clair-obscur, un travail de caméra recherché et un montage atmosphérique. De son côté, le clip pour leur *single* « The Unknown Soldier » (1968), une véritable charge anti-guerre, combine des images du groupe filmées expressément pour le clip, dont une scène dans laquelle Morrison est fusillé par un peloton d'exécution, entrecoupées avec des images de carnages de la guerre du Vietnam.

En 1968, le groupe The Rolling Stones a collaboré avec le cinéaste Jean-Luc Godard pour son film « Sympathy for the Devil », qui mélangeait des séquences à saveur politique tournées par Godard avec des extraits documentaires montrant l'évolution de la chanson du même titre durant les sessions d'enregistrement aux studios Olympic de Londres.

Après 1969, le déclin de la musique et du style psychédélique a fait diminuer l'intérêt pour les clips musicaux indépendants. Vers la fin des années 60 et au début des années 70, les groupes préféraient performer dans des émissions de télévision, elles-mêmes alors devenues visuellement beaucoup plus attrayantes. À cette époque, quelques artistes renommés ont été mis en vedette dans des documentaires de facture conventionnelle tels que The Beatles dans « Let It Be » et The Rolling Stones dans « Gimme Shelter ».

Durant l'année 1972, David Bowie apparut dans une série de courts films promotionnels dirigés par le photographe pop Mick Rock, un collaborateur régulier du créateur de Ziggy Stardust durant cette période. Ces clips sont des pièces maîtresses dans le développement du film promotionnel musical dans les années 70. Ils sont également marquants parce qu'ils ont été faits par un photographe professionnel plutôt que par un réalisateur de film ou de télévision établi, et parce que Mick Rock a pu jouir d'une liberté artistique absolue pour réaliser ces clips.

1.3.4 1974-1981 : Les débuts de la « télévision musicale »

On soutient souvent, à tort, que le clip est né en 1975 avec « Bohemian Rhapsody » du groupe londonien Queen. Le groupe était incapable de reproduire intégralement la complexité du travail studio sur un plateau d'émission de télévision, et considérait qu'il aurait l'air ridicule de se filmer mimant une performance de la chanson. Les membres de Queen ont donc choisi de tourner un clip en vidéo comprenant notamment plusieurs trucages, parmi les plus onéreux à l'époque. Cela leur évitait de se déplacer à chaque fois. Cette erreur quant à la naissance du vidéoclip est due à une traduction trop littérale du terme « video ». Si « Bohemian Rhapsody » est bel et bien la première vidéo, puisque ce fut le premier clip musical promotionnel tourné en format vidéo, ce ne fut ni le premier clip, ni ce qui a mené à l'éclosion de MTV.

Deux innovations importantes dans la genèse de la vidéo musicale moderne furent le développement d'équipements d'enregistrement et de montage visuels relativement peu coûteux et facile à utiliser, et l'essor d'un certain nombre d'effets spéciaux visuels tels que le « chroma-key ». Cette dernière technique permet de mélanger deux images ensemble; une couleur d'une image est enlevée ou rendue transparente, révélant une autre image derrière elle.

L'arrivée de magnétoscopes couleurs de haute qualité et de caméras vidéo portatives a coïncidé avec l'émergence de l'approche « Do It Yourself » (DIY) propre au courant New Wave en vogue à la fin des années 70. Ces percées technologiques permirent à beaucoup

d'artistes de produire des vidéos promotionnelles rapidement et à bon marché, par rapport aux coûts relativement élevés reliés à l'utilisation de la pellicule filmique. Cependant, alors que le genre se développait, les réalisateurs de vidéos musicales se sont de plus en plus tournés vers le film de 35 millimètres comme médium favori, ou encore se sont mis à mélanger le film et la vidéo. Durant les années 80, les vidéoclips sont devenus la norme pour la plupart des artistes du monde musical.

À cette époque, les réalisateurs et les musiciens avec qui ils faisaient équipe ont commencé à explorer et à repousser les limites formelles et conceptuelles du genre, utilisant des effets plus sophistiqués dans leurs vidéos musicales, mélangeant film et vidéo, et ajoutant une trame narrative ou une ébauche de scénario à leurs vidéoclips. À quelques occasions, des vidéoclips ont été faits sous une forme non-représentative, dans laquelle l'artiste musical n'est pas visible. Comme les vidéoclips sont principalement créés afin de promouvoir un artiste, de telles vidéos sont plutôt rares ; deux exemples datant du début des années 80 sont « Atlantic City » de Bruce Springsteen, réalisé par Arnold Levine, et « Under Pressure » de David Bowie et Queen, réalisé par David Mallet.

L'adaptation filmique par Alan Parker de l'album « The Wall », lancé en 1979 par le groupe Pink Floyd, a transformé l'album double conceptuel en un labyrinthe audiovisuel apocalyptique où se confrontent images, bruits, mélodies et textes stylisés et expressionnistes.

1.3.5 1981-1991 : MTV, ou le vidéoclip devient grand public

Le vidéoclip est né aux États-Unis d'un mariage de convenance entre l'industrie du disque et l'industrie de la câblodistribution. Comme le souligne David Marshall⁹, ces deux secteurs ont développé une relation de réciprocité grâce au vidéoclip. De cette relation découle une convergence d'intérêts entre les deux industries à travers la promotion et la publicité, devenue l'industrie culturelle centrale.

⁹ Marshall, David, 1985, « La musique vidéo ; Un mariage de convenance entre la télévision et la musique populaire », *Communication information*, Vol 9, N°1, p.113.

La chaîne américaine MTV (Music Television) inaugure son antenne en 1981 avec le classique et symbolique clip « Video Killed the Radio Star », du groupe The Buggles. MTV fait le pari de ne présenter que des clips. Le succès est au rendez-vous. Comme pour la publicité, et comme pour tous les médias, l'idée derrière MTV est de vendre des spectateurs à des annonceurs. Dans le cas qui nous intéresse, les annonceurs sont les maisons de disques, qui produisent les clips et qui, parfois, payent pour les faire diffuser. Cette façon de faire reprend une pratique courante dans le monde de la radiodiffusion, le passage sur les ondes hertziennes faisant parfois suite, lui aussi, à des accords de nature commerciale entre compagnies de disques et stations radios.

En 1983, le vidéoclip « Thriller » de Michael Jackson, d'un format inhabituel (14 minutes) et tourné sur un support film (35 mm), va contribuer à faire progresser le genre au-delà de la traditionnelle « chanson filmée ». À partir de ce premier moment phare, une véritable construction scénaristique s'installe dans le vidéoclip. L'image ne sert plus de faire-valoir à la musique, les deux éléments se servent plutôt mutuellement, ils s'interpénètrent. Dans la foulée de Jackson, de nombreux artistes vont investir dans leur vidéoclip, qui deviendra le passage obligé du lancement de tout album. On ne parle plus du dernier titre, mais plutôt du dernier clip, notamment pour certaines vedettes comme Madonna et Britney Spears.

L'avènement de la chaîne MTV en 1981 démontre une tentative de renouvellement de l'utilisation du médium télévisuel. Elle marque aussi le début d'une standardisation du format vidéoclip, court et attrayant, en constante transformation, cherchant sans cesse à s'actualiser, à mieux coller à l'air du temps.

La télévision a diffusé, bien sûr, des performances musicales ou des vidéos promotionnels bien avant MTV, même à l'époque où les artistes ne savaient pas se mouvoir avec aisance devant la caméra. Le cinéma n'a pas tardé lui non plus à s'intéresser à la musique populaire. Or, si MTV n'a pas été la seule chaîne télévisée à diffuser des vidéoclips, elle a cependant jeté les bases de ce système de diffusion. « Ce qui est vraiment important au

sujet du clip est l'émergence dans les années 1980 d'une méthode routinière pour promouvoir des *singles*.¹⁰ »

Des artistes comme Madonna ont utilisé le vidéoclip d'une manière novatrice, s'appuyant sur des chorégraphies réglées au huitième de tour et ayant souvent recours aux plans serrés, favorisant ainsi l'émergence d'artistes féminines hyper sexuées sur la chaîne câblée. Ceci bien sûr dans le but d'augmenter le potentiel promotionnel, la capacité de vendre de la chaîne.

Au-delà de son aspect commercial, soulignons que, en raison de son désir d'être perçue comme étant toujours « à jour », MTV s'est continuellement montrée à la fine pointe de l'art télévisuel d'un point de vue esthétique, notamment en favorisant le « motion design » et l'animation à travers son habillage de chaîne.

1.3.6 1992-2004 : Le règne des réalisateurs

En décembre 1992, MTV a commencé à nommer les réalisateurs dans les textes d'ouvertures en surimpression présentant les chansons et les artistes. Le vidéoclip devenait officiellement un médium d'auteur. Des réalisateurs tels que Michel Gondry, Spike Jonze, Mark Romanek et Hype Williams ont tous débuté à cette époque, et chacun a apporté une vision et un style unique aux vidéoclips qu'il a dirigé. Certains de ces créateurs, dont Gondry, Jonze et F. Gary Gray, se sont servi de ce tremplin pour en venir à réaliser des longs-métrages. Ce mouvement s'inscrit dans la continuité d'une tendance lancée plus tôt par des réalisateurs tels que Lasse Hallstrom (ABBA) et David Fincher (Madonna, The Rolling Stones, Nine Inch Nails).

Le marché de la musique étant en constante évolution, le vidéoclip n'est maintenant plus restreint au seul médium télévisuel. En effet, il s'offre également sur CD, DVD ou sur Internet. Des réalisateurs de renom tels que Michel Gondry, Spike Jonze ou encore Chris

¹⁰ Goodwin, Andrew, 1992, *Dancing in the Distraction Factory : Music Television and Popular Culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Cunningham ont tous fait paraître une compilation de leurs clips en DVD. Évidemment, le but premier de ces compilations demeure toujours de faire la promotion de groupes musicaux. Cependant, elles permettent aussi d'apprécier la cohérence dans le cheminement d'un réalisateur à travers la succession chronologique de ses œuvres et non en suivant la carrière d'un artiste. Les vidéoclips sont de plus en plus nombreux et estimés, et cette double croissance se reflète à travers le nombre grandissant de festivals de courts métrages qui en inscrivent à leurs programmations.

Le vidéoclip se porte donc très bien, comme le démontre l'engouement du public pour le DVD musical, qu'il soit consacré à un artiste ou à un réalisateur (11,6 millions d'unités vendues aux États-Unis et 1,5 million au Canada en 2005¹¹). Cet intérêt pour le travail des réalisateurs peut s'expliquer par la place dominante qu'ils occupent de nos jours dans le processus de création du vidéoclip, n'étant plus de simples pourvoyeurs d'« images à coller » sur une musique imposée. On peut désormais sentir la signature du réalisateur à travers ses œuvres, et c'est même pour cette griffe qu'on le recrute.

1.3.7 2005 à aujourd'hui : L'ère numérique

2005 a vu naître le site web YouTube, qui a rendu le visionnement en ligne de vidéos davantage rapide et facile. De son côté, en 2007, le site MySpace a ajouté à sa plateforme une fonction vidéo employant une technologie similaire. De tels sites web ont eu un impact profond sur le visionnement des vidéoclips. Certains artistes ont commencé à connaître le succès en raison des vidéoclips vus en grande partie ou entièrement en ligne. Le groupe OK Go en est un très bon exemple, ayant connu la gloire grâce à deux vidéoclips d'abord devenus populaires sur le web. Désormais, même le site de la chaîne MTV permet de visionner des vidéoclips.

¹¹ International Federation of the Phonographic Industry, 2005, http://www.ifpi.org/content/section_news/20051003.html

En 2008, MTV déterminait encore le marché télévisé du vidéoclip dans une industrie musicale extrêmement concentrée à l'échelle planétaire. Mais elle pourrait bientôt se faire damer le pion par Internet, notamment en raison de l'apparition de sites tels YouTube.com. Ceux-ci offrent une plate-forme de diffusion mondiale gratuite et accessible en tout temps à n'importe qui étant équipé d'un ordinateur et d'une connexion haute-vitesse, et ayant du matériel audiovisuel à diffuser.

En somme, le vidéoclip, qu'il soit ou non diffusé à la télévision, est devenu un passage obligé pour tout artiste désirant se faire connaître du grand public.

1.4 Le vidéoclip et ses genres

À suivre divers parcours de réalisateurs sur une longue période, on peut observer certaines récurrences dans les approches, certaines grandes manières d'appréhender le véhicule qu'est le vidéoclip. Nous qualifierons dans le présent mémoire ces grands schèmes ou orientations sous le terme de « genres », non pas en références au cinéma « de genre » tel qu'on le retrouve à Hollywood, mais comme une manière de distinguer de quelle tradition esthétique, de quel type d'utilisation de l'image en mouvement un vidéoclip peut s'inspirer.

Yves Picard dégage trois grandes formes de vidéoclips¹². Selon lui, les vidéoclips se regroupent, au niveau de leur structure significative générale, en trois catégories singulières : 1) l'enregistrement, plus ou moins « live », du chanteur ou du groupe (genre littéral, à la *Ed Sullivan Show* ou alors documentaire, selon la classification élaborée plus loin dans mon travail) ; 2) la conversion, plus ou moins conformiste, du texte de la chanson en récit imagé (genre récit de fiction) ; 3) la visualisation télescopée, plus ou moins radicale, du rythme de la chanson (genre expérimental).

¹² Picard, Yves, « Le vidéoclip : entre le postmodernisme et le « star-system » », *Communication information*, Vol 9, N°1, p.70.

Le premier genre illustre la prédisposition au « cinéma direct » du vidéoclip. Le chanteur ou le groupe est filmé lors d'une performance devant un auditoire ou alors en studio. Le second genre représente la propension au « cinéma narratif classique » du vidéoclip. Chacune des images du vidéoclip participe alors à la création d'une histoire. Le dernier genre évoque l'approche « cinéma expérimental » du vidéoclip. Les possibilités de l'image vidéographique sont alors explorées de manière fantaisiste, dans le seul but d'attirer l'attention en multipliant les stimulations sensorielles. On nommera ce procédé la visualisation associative.

Ces trois catégories évoquent selon Picard les trois grands genres du vidéoclip : la captation d'une performance, la mutation en récit et la visualisation associative. Il les place en rapport avec les trois différentes familles d'annonces publicitaires. Tout d'abord, les publicités portant sur des biens de consommation durables, dont le but est de souligner leurs caractéristiques performatives. Ensuite, les réclames vantant des biens et services, dont le dessein est de donner un cachet humain à ces biens et services sous la forme d'une histoire. Enfin, les annonces portant sur des biens de consommation éphémères, dont l'objectif est d'éveiller un fort sentiment de satisfaction immédiate par un montage associatif fragmenté mais surtout flamboyant.

Selon Picard, la récurrence, et le mariage, de ces trois grands genres va de soi. Ces derniers se relient aux trois instances, ou degrés d'expression du sens, soutenus par le sémanticien Algirdas Julien Greimas. Ce dernier distingue en effet dans sa sémiotique du sens trois instances. En premier lieu, l'instance dite fondamentale, d'ordre conceptuel, où se retrouve la structure constitutive de la signification. Puis, l'instance dite intermédiaire, dans laquelle la forme est structurée en une histoire, et ainsi anthropomorphisée. Enfin, l'instance dite de surface, où le récit est révélé par le discours.¹³ Habituellement, le vidéoclip propose une performance jumelée à une histoire par un détour associatif pour en bâtir un sens global. Pour être plus exact, le vidéoclip met l'emphasis sur l'une des trois instances, qui sont en fait trois grands genres distincts.

¹³ Greimas, A. J., 1970, *Du sens*, Paris : Seuil, p.135-183.

La théorie de Greimas de la genèse du sens en trois instances met en lumière le rapport entre les trois grandes formes du vidéoclip élaborées par Picard. La captation d'une performance, la métamorphose narrative et la visualisation associative ne se trouvent pas dans une relation hiérarchisée les unes par rapport aux autres, mais plutôt dans un rapport de coopération. Entre la matière vidéographique rudimentaire et l'objectif marchand à atteindre, les trois grands genres du vidéoclip définissent chacun explicitement un de ces modes d'expression du sens.

La visualisation associative, montage d'images hétéroclites s'apparentant à la mosaïque, témoigne du cachet nettement discursif et esthétique de cette forme singulière. Pour reprendre la formule consacrée de McLuhan, le médium est bel et bien, dans ce cas, le message. L'ontologie de l'image vidéographique serait de décupler la réalité. En présentant plusieurs trames visuelles entrecroisées, de manière non-linéaire, le montage vidéographique fait exploser et donc multiplie la réalité. En ce sens, le vidéoclip, dont un des moyens d'articulation se détermine par la visualisation associative, s'inscrit dans l'esthétique postmoderne.

En effet, le postmodernisme se caractérise par l'effacement des repères et des frontières. Il se définit par l'impureté et l'impensable, du moins tel que le conçoivent Guy Scarpetta¹⁴ et Jean-François Lyotard¹⁵. Le vidéoclip, qui, à travers le montage vidéographique, syncretise plusieurs images dans une ou incorpore une image dans plusieurs, procède donc selon une logique d'impureté intrinsèque à sa particularité médiatique. Autrement dit, l'image, prééminente, serait littéralement, pour ce qui touche la visualisation associative, le message.

D'un autre côté, le second grand genre du vidéoclip – la conversion du texte d'une chanson en images – lui accorde son caractère médiateur. Le code narratif est un des plus partagés universellement par les peuples, les classes sociales et les groupes d'âges. Il procure une assurance de compréhension, il offre l'une des meilleures garanties de lisibilité. Le

¹⁴ Scarpetta, Guy, 1985, *L'Impureté*, Paris, Éditions Grasset et Farguelle, 388 p.

¹⁵ Lyotard, Jean-François, 1986, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 166p.

vidéoclip à structure narrative fonctionne de manière circulaire. Il se renouvelle à la façon d'une boucle sans fin. D'ailleurs, l'image finale, fixe, de nombreux vidéoclips laisse augurer un recommencement (voir le célèbre *Thriller* de Michael Jackson). Cela peut s'expliquer de deux façons. Tout d'abord, le rythme des chansons qui, de tous temps, effectue une boucle incessante de refrains et couplets, trouve dans la composition narrative circulaire du vidéoclip son concordant. Puis, la transformation narrative de ce genre se situe, en raison de son caractère d'intermédiaire, entre la visualisation associative et la captation d'une prestation. Ce genre trouve alors sa manifestation la plus évidente dans l'indécision de ne jamais conclure.

Ensuite, la structure fondamentale du vidéoclip est évoquée par la performance, que ce dernier « spectacularise ». Sans la performance, le vidéoclip n'a plus, littéralement, de sens car il est dépourvu de son objectif : vendre la musique et le chanteur. C'est pourquoi peu de vidéoclips s'en passent totalement. À ses premiers balbutiements, le vidéoclip se caractérisait uniquement par la prestation filmée du chanteur sur scène. En dépit de son aspect « élémentaire », il y retourne sans cesse puisqu'il s'agit là du mode d'articulation *nécessaire* à la mission qu'on lui demande de remplir. Le chanteur ou le groupe est glorifié. La pièce musicale jouée est transposée en performance de gros plan. Le chanteur ou le groupe atteint donc un statut nouveau, soit le statut très envié de la « star ». Il détient le pouvoir de faire fantasmer, et donc de façonner les mœurs. La performance « gros plan » donne aux « performeurs » une visibilité soutenue. Source du « faire-rêver », le vidéoclip et son mode d'expression qu'est la captation d'une prestation se trouve dans une situation propice à « faire-vendre ». On assiste à la mise en marchandise de l'artiste. Il est possible d'avancer que ce mode d'articulation représente l'instance « fondamentale ».

En résumé, les trois grands genres du vidéoclip de Picard forment autant de démonstrations de ses trois modes d'articulation complémentaires.

De notre côté, nous dégageons un total de six grands genres de vidéoclips, incluant les trois proposés par Picard. Ces genres se déclinent d'abord en références aux usages qu'en ont faits les cinéastes à travers l'histoire du médium : récits de fiction réalistes ou oniriques, documentaires, cinéma expérimental. À ceux-ci nous pouvons ajouter l'usage de type

« vidéoclip de base », soit celui ne présentant que le groupe jouant sa pièce pour la caméra, à la manière du *Ed Sullivan Show*. Nous nommerons ce genre sous le vocable de « littéral ». Finalement, en cette ère du multimédia électronique interactif peut s'ajouter à notre « catégorisation des genres de vidéoclip » une sixième déclinaison, soit celle du jeu ludique entre le médium et le spectateur, surtout présente grâce aux possibilités qu'offre internet. Évidemment, il se pourrait qu'en cours d'analyse nous découvriions que ces catégories ne se retrouvent pas toujours de manière « pure » dans une œuvre, et qu'elles soient parfois hybridées dans un même vidéoclip.

Picard nous dit d'ailleurs que les trois grands styles de vidéoclips qu'il dégage ne sont pas mutuellement exclusifs. En effet, la majorité des vidéoclips réunissent ces formes. D'ailleurs, plusieurs vidéoclips peuvent être décrits comme étant « la mise en récit d'une performance présentée de façon associative¹⁶ ».

1.5 Le vidéoclip de promotion comme produit culturel

1.5.1 L'homologie entre la musique vidéo et l'annonce commerciale

Ainsi, le vidéoclip est un type particulier de forme narrative, d'où un premier lien avec la communication en tant que mode d'expression culturelle. Il fait généralement la promotion d'un groupe ou d'une musique, et par extension, d'un album à vendre dont il se veut emblématique. Il participe à la construction de l'image d'un groupe ou d'un interprète. Si le vidéoclip permet de créer un univers visuel pour un musicien, il donne aussi l'occasion de produire des images qui, dans un autre cadre, seraient qualifiées de cinéma expérimental.

En fait, selon Youngblood¹⁷, tout art est expérimental ou n'est pas de l'art. L'art est recherche, tandis que le divertissement est un jeu ou un conflit. La cybernétique nous apprend que dans la recherche, le travail de quelqu'un est régi par ses points les plus forts,

¹⁶ Picard, Yves, « Le vidéoclip : entre le postmodernisme et le « star-system » », *Communication information*, Vol 9, N°1, p.70.

¹⁷ Youngblood, Gene, 1970, *Expanded cinema*, New York: P. Dutton & Co., p.65.

tandis que dans les conflits ou les jeux, un travail est régi par ses moments les plus faibles. Le divertissement est généralement entropique, opposé au changement. De son côté, l'art est habituellement non-entropique, il est plutôt un catalyseur de changements. L'artiste est toujours un anarchiste, un révolutionnaire, un créateur de nouveaux mondes gagnant imperceptiblement sur la réalité.

Tout comme les pochettes de disques, le vidéoclip occupe une zone floue entre le marketing et l'expérience esthétique. Le clip est une combinaison, sur un même support, de données de différentes natures comme le son, l'image et, lorsqu'il y en a, des paroles ou du texte. Le vidéoclip nous a rendu la musique visuelle. Trop long pour se revendiquer de la pub, trop court pour être considéré film, il se veut un lieu de tous les possibles, se nourrissant de citations et de références culturelles, historiques et esthétiques qu'il « remâche » sans cesse.

Le vidéoclip est imprégné d'une tension entre média et message. C'est le fruit d'une dualité, de la réunion de la vidéographie et du marketing, d'une rencontre entre l'ère électronique et l'imaginaire pragmatique, voire la fantaisie utilitaire.

1.5.2 Le vidéoclip : Moyen de promotion

De nos jours, la publicité est au cœur de la production des marchandises et des services. Il y a déjà plus d'un demi-siècle qu'Adorno et Horkheimer ont affirmé que la publicité n'avait plus uniquement le rôle aisé de renseigner les membres de la société sur des produits, mais qu'elle était davantage devenue un instrument de soutien des institutions de production¹⁸. On peut facilement observer qu'elle remplit toujours cette fonction de nos jours.

La publicité est un aspect fondamental de la société de consommation. Son efficacité n'est pas évidente à mesurer, d'autant qu'une des fonctions de la publicité est de permettre au

¹⁸ Adorno, Theodor W., et Max Horkheimer, avril 1976, *Dialectic of Enlightenment*, Continuum International Publishing Group, p. 162-163.

consommateur de rationaliser son acte d'achat a posteriori, de lui épargner la mauvaise conscience consécutive au choix et à la dépense d'argent. La publicité est une réalité économique et commerciale par essence. On y a recours afin de régir notre comportement en s'appuyant sur nos représentations. Elle s'inscrit dans une tendance fondamentale de la société de consommation, soit de générer la demande nécessaire face à une offre surabondante et perpétuellement renouvelée. La publicité commerciale tente de gonfler les ventes d'un produit, ou encore de glorifier l'image de marque d'une société.

Musicien et membre fondateur du groupe 10cc, Kevin Godley est aussi une des têtes dirigeantes de Godley and Creme, réalisateurs innovateurs de plus d'une cinquantaine de vidéoclips au début des années 80. Godley affirme que les vidéoclips sont foncièrement des annonces promouvant un artiste et sa musique¹⁹. Tant les représentants de l'industrie du disque que les créateurs qu'ils embauchent envisagent le vidéoclip comme un instrument de promotion poursuivant les deux buts de la publicité : tout d'abord capter l'intérêt du grand public en l'« informant », c'est-à-dire en lui présentant le « produit », puis éveiller un appétit de consommation chez lui. L'industrie du disque travaille en premier lieu à développer ses marchés, puis à jumeler l'image, l'argent et la valeur artistique au produit musical afin de le mettre en valeur.

Avec le vidéoclip, c'est la promotion d'un format complet qui a cours: la pièce musicale dans son intégralité se métamorphose graphiquement en véhicule de promotion. Ainsi, la frontière entre le produit musical et la promotion du vidéoclip devient vague. L'industrie du disque envisage donc le vidéoclip comme étant son produit le plus complet et le plus achevé. Néanmoins, du point de vue d'un réalisateur de vidéoclip, ce type de promotion outrepassa la pure visée publicitaire. Pour ce dernier, cette forme de promotion est un élément fondamental de l'esthétique de la musique populaire.

Dans une entrevue avec David Marshall, Robert Quartly, producteur de vidéoclip très en vue au Canada dès le milieu des années 80, dit considérer que son rôle est de conceptualiser visuellement la chanson. Lorsqu'il traduit une pièce musicale en un format visuel, il se voit comme étant l'auteur, la source de la création.

¹⁹ MuchMusic, 21 juin 1985, « Special Interview with Godley and Creme ».

Les procédés auxquels il a recours dans la production d'un vidéoclip – par exemple, la juxtaposition ou le voyage dans le temps et l'espace – sont selon lui des manières de capter l'intérêt d'un public et de lui faire apprécier la chanson à travers l'émotivité :

" I think that emotion is probably a good word to use. When I listen to a song, I hear an emotion, I get a feeling. I don't feel as if I necessarily have to understand what is going on. And maybe videomusic has brought back to the forefront that you actually watch and not necessarily understand it. Now as a filmmaker, I try to do that. I very much try to put into my work – there is a meaning and layers of meaning to be extrapolated if you want. If not, you can just sit there and watch it and enjoy it on just that level (the emotion of an image).²⁰ "

« Je pense qu'émotion est probablement un bon mot à employer. Quand j'écoute une chanson, j'entends une émotion, je perçois un sentiment. Je ne considère pas que je doive nécessairement comprendre tout ce qui se passe. Et peut-être le vidéoclip a-t-il ramené à l'avant-plan le fait que vous observez réellement mais ne comprenez pas nécessairement. Maintenant en tant que réalisateur de films, j'essaye de faire cela. J'essaye beaucoup d'incorporer cela dans mon travail - il y a une signification et des couches de signification à être extrapolées si vous voulez. Sinon, vous pouvez juste vous asseoir là et observer et apprécier à ce seul niveau (l'émotion d'une image).²¹ »

Chez plusieurs réalisateurs, on peut dénoter ce sentiment très marqué pour leur fonction de créateur et de traducteur visuel de la musique. Pour plusieurs d'entre eux, le vidéoclip est un langage pouvant outrepasser la simple promotion. Ces derniers revendiquent pleinement pour le vidéoclip le titre de « produit » culturel.

²⁰ Quartly, Robert, le 9 septembre 1984, cité par David Marshall dans « La musique vidéo ; Un mariage de convenance entre la télévision et la musique populaire », *Communication information*, Vol 9, N°1, p.119.

²¹ Traduction libre.

Dans une entrevue avec David Marshall, Paul Orescan, coordinateur des vidéos chez les disques A & M du Canada dans les années 80, estime que les vidéoclips œuvrent précisément au cœur de cette méprise entre le produit et la promotion :

"I don't think videos are as aggressive as advertisements (...) I don't really see videos as selling anything. I see them more as enhancing – enhancing the artist or band; really making more of a personal contact even though that's funny word to use because there's no personal contact being made, but making it a little more personable. The fans get to see the artist."²² "

« Je ne pense pas que les vidéoclips soient aussi agressifs que les publicités (...) Je ne vois pas vraiment les vidéoclips comme vendant quoi que ce soit. Je les vois davantage comme des agents de rehaussement - augmentant le prestige de l'artiste ou du groupe; en fait créant un contact davantage personnel quoique ce soit un drôle de mot à employer parce qu'aucun contact personnel n'a lieu, mais rendant le tout un peu plus personnel. Les admirateurs en viennent à voir l'artiste.²³ »

Cependant, l'architecte, inventeur et auteur visionnaire Buckminster Fuller²⁴ a différencié le « manufacturé » de l'« industrie » en démontrant que le manufacturé est en soi local dans sa technique et son effet, tandis que l'industrie est en soi compréhensive et universelle dans sa technique et son effet. On pourrait faire une comparaison semblable entre le divertissement et l'art : le divertissement est en soi « local », c'est-à-dire, de signification limitée, tandis que l'art est en soi universel et de signification illimitée. Trop souvent aujourd'hui, nous constatons que de prétendus artistes travaillant dans le réseau d'intermédia sont à peine mieux que d'adroits imitateurs. Ce sont des collectionneurs de données et de phénomènes, qu'ils glanent dans la « noosphère » et amalgament dans des petits paquets qui

²² Orescan, Paul, le 7 septembre 1984, cité par David Marshall dans « La musique vidéo ; Un mariage de convenance entre la télévision et la musique populaire », *Communication information*, Vol 9, N°1, p.120.

²³ Traduction libre.

²⁴ Fuller, Buckminster, 1970, cité par Gene Youngblood dans *Expanded cinema*, New York: P. Dutton & Co., p.57.

sont loin de l'intégralité de départ. Ils sont intelligents et paresseux ; ils ont développé l'art de se vendre, mais ils connaissent seulement l'effet, et non la cause.

La convergence entre la promotion et le produit a aussi pour conséquence la mutation de l'élément promotion en un véritable produit. Dès le milieu des années 80, Michael Godin, vice-président de la division « artiste et répertoire » des Disques A & M du Canada, anticipait que le produit en viendrait à être intégré à de nouveaux supports :

“Technologically speaking, I think it's going to happen. You won't just buy the record ; you won't just buy the cassette. Everything will be on one format. You'll have the opportunity of audio and visual from one source.”²⁵

« Technologiquement parlant, je pense que cela va se produire. Vous n'achèterez pas uniquement le disque; vous n'achèterez pas uniquement la cassette. Tout sera réuni sur un seul format. Vous aurez accès à l'audio et au visuel à partir d'une seule source.²⁶ »

La confusion entre la promotion et le produit a finalement pour résultat un phénomène d'influence réciproque. En effet, le vidéoclip conditionne la musique qui influence le vidéoclip à son tour. La distinction entre la promotion visuelle et le produit musical devient de moins en moins évidente. La confusion entre le produit et la promotion, l'éloge de la transcendance artistique de la forme, et finalement l'importance accordée au style et à l'image dans le produit musical, sont tous des signes d'une foi dans le vidéoclip, mais aussi du chaos qui entoure son utilisation.

Le vidéoclip, comme l'annonce publicitaire, est le point de mire d'un immense effort créatif. Il fait peu de doute que la musique vidéo est en train d'éclipser les coûts de production d'un disque et par conséquent, elle doit être considérée comme un facteur essentiel de rentabilité par l'industrie du disque.

²⁵ Godin, Michael, le 20 janvier 1985, cité par David Marshall dans « La musique vidéo ; Un mariage de convenance entre la télévision et la musique populaire », *Communication information*, Vol 9, N°1, p.120.

²⁶ Traduction libre.

1.6 Une transformation par l'injection du sens

La notion de transformation occupe une place prépondérante dans la production du vidéoclip et de l'annonce publicitaire. Transformation en termes d'investissement de sens, ainsi que d'assignation d'une finalité. La réclame publicitaire métamorphose un produit en le dépeignant dans un contexte « vivant » et « social ». Pour sa part, le vidéoclip transforme la musique en systématisant son contenu de manière visuelle. La musique paraît alors mobile et en vie. Dans un cas comme dans l'autre, on insuffle du sens dans le produit que l'on promeut.

Cette injection de signification visuelle dans la forme de la musique populaire canalise l'imaginaire du récepteur. Ce phénomène entraîne trois conséquences.

1.6.1 La perte du contrôle artistique

Tout d'abord, il y a perte (simulée) du contrôle artistique dans l'élaboration du vidéoclip. On est porté à croire que c'est le groupe qui est responsable du contenu visuel de son vidéoclip, mais ce n'est que rarement le cas. En général, ce sont plutôt les réalisateurs qui figent l'interprétation. Ils sont à la fois au service de l'artiste et de la « machine » visant la marchandisation du produit. En plaçant les chanteurs au premier plan, les réalisateurs de vidéoclips associent le produit visuel à l'artiste et à son groupe sans prendre considération de leur contribution réelle. Tout comme dans l'industrie cinématographique hollywoodienne, les méthodes de production deviennent un moyen de transformer une célébrité en marchandise, dès lors que la finalité est celle de la promotion.

1.6.2 Un rapport déformé entre le spectateur et le produit médiatique

Deuxièmement, l'usage que l'on fait de la musique populaire est bouleversé par l'injection visuelle d'une signification. L'aspect graphique de la production domine de plus en plus l'interprétation de la musique populaire par le public. En ce sens, il est possible d'affirmer que la place concédée à la promotion visuelle, soit à l'image de marque, au sens publicitaire, a déformé le rapport étroit entre la musique populaire et l'auditoire.

C'est ce qu'affirme Charles Perraton²⁷ lorsqu'il aborde la dimension culturelle du phénomène. En effet, Perraton met en lumière la violence psychologique dans les vidéoclips. Le niveau psychologique de la violence dans les vidéoclips concernerait en effet la violence exercée sur les capacités créatrices et de configuration de notre imaginaire. Grâce aux procédés séducteurs insérés dans les vidéoclips, comme les trucages et les effets de montage, on circonscrit les possibilités de notre imagination à l'exécution d'un processus simpliste consistant à se remémorer les images d'accompagnement d'une chanson, soient celles du vidéoclip. Après le domptage des corps pour la mise au travail des ouvriers, et celui de nos mœurs pour les inscrire dans la logique sociale de la consommation des marchandises, il y a aujourd'hui le travail de dressage de notre imaginaire des médias et ce, particulièrement avec les vidéoclips.

Aussi, Youngblood²⁸ affirme que le divertissement commercial, motivé par le profit, ne peut pas, de par sa nature, générer une expansion du langage cinématographique. Le divertissement commercial fonctionne contre l'art, exploite l'aliénation et l'ennui du public, en perpétuant un système de réponse conditionnée aux formules. Le divertissement commercial non seulement n'est pas créatif, mais détruit réellement la capacité de l'assistance à apprécier et à participer au processus créatif. Les implications deviennent évidentes quand nous nous rendons compte que, à mesure que le temps libre augmente, chaque humain est forcé de devenir un laboratoire d'énergie empirique créatif et autonome.

Toujours selon Youngblood, l'acte même de manipuler, qui consiste à satisfaire des besoins conditionnés, est la raison d'être du divertissement commercial. Le spectateur en quête d'un tel type de divertissement achète cet asservissement avec son billet de cinéma ou lorsqu'il allume son téléviseur. Évidemment, il est tout naturellement contrarié si ce qu'on lui présente lui demande de faire un effort, de s'engager dans un processus créatif avec l'artiste.

Le mot « poésie » dérive de la racine grecque « poiein », signifiant « faire » ou « travailler ». Le spectateur de divertissement commercial ne veut pas travailler ; il veut être

²⁷ Perraton, Charles, 1985, « Les violences symbolique, psychologique et pragmatique dans les vidéo-clips », *Le téléspectateur, Bulletin de l'Association nationale des téléspectateurs*, Vol. 6, no.1, premier trimestre.

²⁸ Youngblood, Gene, 1970, *Expanded cinema*, New York: P. Dutton & Co., p.59.

un objet, il recherche volontairement un état de servitude. Il demande à être manipulé. Le véritable but du divertissement commercial est ce petit jeu qu'il joue avec son auditoire.

En perpétuant une habitude destructive de réponse automatique aux formules, en nous forçant à compter toujours plus fréquemment sur notre mémoire, le divertissement commercial encourage une réponse automatique à la vie quotidienne et tend à faire s'inhiber la conscience de soi. Conduit par le souci de la rentabilité, le divertissement commercial ne prend pas le risque de s'aliéner notre appui en tentant de développer de nouveaux langages et ce, même s'il en était capable. Il cherche uniquement à gratifier des besoins pré-conditionnés de stimulus sous forme de formule. Il n'offre rien de nouveau par rapport à ce que nous connaissions déjà, rien à quoi nous ne nous attendions déjà. Youngblood utilise la formule-choc suivante : l'art explique ; le divertissement exploite. L'art est la liberté face aux conditions de la mémoire ; le divertissement est fonction d'un présent qui est conditionné par le passé. Le divertissement nous donne ce que nous voulons ; l'art nous donne ce que nous ne savons pas que nous voulons. Se confronter à une œuvre d'art équivaut à se confronter soi-même - mais à des aspects de soi-même auparavant inconnus.

1.6.3 Une formule autoréférentielle

Troisièmement, la promotion par le vidéoclip vise une frange particulière de l'auditoire. Les publicitaires tentent de gagner une tranche du public en s'arrogeant ses symboles familiers propres. De leur côté, les réalisateurs de vidéoclips doivent se servir de références visuelles participant à faire vendre le produit auprès d'un certain groupe cible.

Selon Michael Godin²⁹, vice-président à la promotion des Disques A & M du Canada, cette tentative pour mettre au diapason le vidéoclip et son public se veut une stratégie de « renforcement » du produit musical. Le vidéoclip et son auditoire doivent vibrer ensemble. Pour Art Graham³⁰, directeur de Pop Product, une division des disques CBS, le fil

²⁹ Entrevue avec Michael Godin, le 20 janvier 1985, cité par David Marshall dans « La musique vidéo ; Un mariage de convenance entre la télévision et la musique populaire », *Communication information*, Vol 9, N°1, p.123.

³⁰ Entrevue avec Art Graham, le 7 septembre 1984, cité par David Marshall dans « La musique vidéo ; Un mariage de convenance entre la télévision et la musique populaire », *Communication information*, Vol 9, N°1, p.123.

reliant le vidéoclip à son public est une stratégie de « corrélation », dans laquelle l'auditoire se reconnaît à travers l'image et le style du vidéoclip.

De plus, lorsqu'un produit culturel devient un outil de promotion (la musique enregistrée dans le cas qui nous intéresse), il concorde avec un caractère déterminant d'un auditoire spécifique. Le disque œuvre dans les limites du terrain symbolique de la médiation culturelle. Ainsi, le vidéoclip s'efforce de devenir une formule d'autoréférence pour le jeune auditoire, tout en s'insérant dans un système de référence large. Le vidéoclip s'affiche comme un « symbole/style » vendant un « symbole/style », tout comme le marketing de la musique populaire qui s'exprime à travers lui. C'est ce marketing qui établit les repères identitaires du système de la mode. On tente de générer une stratégie de promotion circulaire.

À quelques exceptions près, on favorise davantage le statut de marchandise du vidéoclip que sa signification artistique ou culturelle.

Les trois grandes formes du vidéoclip que dégage Yves Picard montent l'une contre l'autre deux finalités ; l'une s'édifiant sur l'utilitaire – publicitaire – starification et l'autre sur le ludique – l'émancipation – le postmoderne.

Le code vidéographique particulier qu'est le montage de l'image électronique « entre », « au travers » et « dans » les plans se rapporte, au niveau ontologique, au postmoderne. Cependant, il découle aussi de la rhétorique de l'annonce publicitaire. On a qu'à remarquer les nombreuses altérations des perspectives créées grâce aux lentilles grand-angle, l'abondance des zoom-avant précipités, la profusion des travellings latéraux violents, ou alors l'excès de plans hyper-fragmentés, pour s'en persuader. On assiste en quelque sorte à une subversion des codes publicitaires à des fins alternatives.

Le code narratif est lui aussi assailli par le publicitaire, principalement au niveau de l'imagerie. Souvent, les mini-récits qui traversent les vidéoclips sont empruntés aux différentes écoles et genres qui ont parsemé l'histoire du cinéma. Selon Youngblood³¹, l'homme d'aujourd'hui est rétrospectif parce que la teneur symbolique et la valeur du contenu de ses messages - dont la plupart prennent la forme de divertissement commercial - sont très souvent redondantes. Norbert Wiener affirme: « Society can only be understood through a

³¹ Youngblood, Gene, 1970, *Expanded cinema*, New York: P. Dutton & Co., p.66.

study of the messages and the communication facilities which belong to it.³² » (« La société peut uniquement être comprise à travers une étude des messages et des équipements de communication qui lui appartiennent.³³ ») Presque sans exception, ces messages tendent à aborder ce qui est connu comme étant la « condition humaine ». Les récits sociaux, soit les histoires racontées dans les divertissements populaires, peuvent être classés, en termes de leurs contenus conceptuels, selon trois catégories générales : (1) l'idéalisation, qui correspond aux états de bonheur dans lesquels la vie est vue comme une expérience paradisiaque et l'homme est caractérisé par ses aspirations les plus nobles ; (2) la frustration, qui correspond à une expression du conflit entre les réalités internes et externes, quand ce qui *est* n'est pas ce qui devrait être ; (3) la démoralisation, généralement exprimée comme « le Blues ». Dans le divertissement commercial, ces trois formules sont appliquées religieusement, presque sans exception, et forment habituellement la nature du message. Ces matrices narratives normalisées constituent « la condition humaine », laquelle est prise pour acquise, comme étant « les faits de la vie ».

Nous nous rendons compte de notre comportement individuel en observant le comportement collectif tel que manifesté dans la vidéosphère globale. Nous nous identifions à des gens impliqués dans des événements aux nouvelles télévisées comme jadis nous nous identifions à des acteurs ou des événements dans des films de fiction. Avant la télévision, nous ne voyions que peu de la condition humaine. Maintenant nous la voyons et l'entendons quotidiennement. Le monde n'est pas une scène, c'est un documentaire télévisé. Tel est donc l'effet négatif des formules du divertissement commercial sur les arts populaires : il induit une uniformité sédentaire de l'expression et génère un faux sentiment de créativité.

Ensuite, le code de la performance est lui aussi influencé par la publicité. De même que la prestation de la vedette ou alors le numéro insolite et grotesque de l'anonyme génèrent une connivence entre le spectateur et l'animateur dans les « talk-shows », le sujet d'un vidéoclip, qu'il soit vedette ou anonyme, peut exercer ce même rôle d'activateur de complicité. Voilà un exemple de formule qui assujettit le code performatif au publicitaire et canalise, par la bande, l'attention sur produit à vendre, soit le chanteur-musicien.

³² Wiener, Norbert, 1967, *The Human Use of Human Beings*, New York: Avon Books, p.25.

³³ Traduction libre.

Le publicitaire est à ce point omniprésent dans le vidéoclip que les producteurs n'hésitent pas à qualifier ceux-ci de « promos³⁴ » ; « promos are advertisements, not personal films³⁵ » (« les promos sont des publicités, et non des films d'auteurs³⁶ »). Les données fournies par les études de mise en marché indiquent qu'au départ, le spectateur cible des vidéoclips était un homme jeune, blanc, vivant en banlieue, dont l'âge variait entre 12 et 32 ans³⁷. Évidemment, 25 ans plus tard, le marché s'est diversifié, et les vidéoclips s'adressent désormais à plusieurs segments différents de la population. Mais l'approche demeure la même : le producteur de vidéoclips peut donc mettre en images les rêves de ses consommateurs conformément à son intérêt financier. Le spectateur cible est ainsi prisonnier de la « boucle » publicitaire : ses fantasmes hollywoodiens lui sont renvoyés.

Comme le mentionne David Marshall dans son article « La musique vidéo ; Un mariage de convenance entre la télévision et la musique populaire », de nos jours, la principale stratégie pour vendre des produits, c'est la fabrication de l'envie de consommation. Cette propension à générer le désir grâce à des images et des symboles associés aux objets dans les tactiques publicitaires a été soulignée par Kline et Leiss dans une analyse sur les annonces dans les magazines. Ils ont observé un penchant historique à mettre l'emphasis sur les images en corrélation avec une réduction de l'information réellement formulée sur les avantages et les qualités d'un produit³⁸. Ils en ont déduit que les images tentent de faire « résonner³⁹ » un intérêt déjà présent chez les consommateurs dans le but que ces derniers répondent positivement et se procurent les produits. Cette approche publicitaire suppose une

³⁴ Shore, Michael, « Rock Video Forecast, Hot but Cloudy », *Village Voice*, October 16, 1984, p.82.

³⁵ Zeichner, Arlene, juillet/août 1983, « Video Auteurs », *Film Comment*, Vol. 19, No. 4, p.42.

³⁶ Traduction libre.

³⁷ Hoberman, J., « Video Radio », juillet/août 1983, *Film Comment*, Vol. 19, No. 4, p.35.

³⁸ Kline, Stephen et William Leiss, 1978, « Advertising, Needs and Commodity Fetishism », *Canadian Journal of political and Social Theory*, Vol. 2, no. 1, p. 18.

³⁹ Le terme de « résonnance », utilisé par Kline et Leiss, est inspiré de Tony Schwartz, 1974, *The Responsive Chord*, New York : Anchor.

harmonisation de la production et de la consommation qui place à l'avant-plan la création du désir par l'image.

Tout film doit « se » vendre, surtout lorsque le budget est élevé. Le vidéoclip n'a pas la même visée : il doit « faire » vendre. Le rapport de force entre producteurs et concepteurs est donc bancal. Les réalisateurs sont donc généralement condamnés à demeurer non des auteurs mais des concepteurs. Les exigences de rendement des producteurs et les aspirations créatrices des concepteurs se livrent donc une lutte inégale sur le terrain de l'image vidéographique.

À contrario, on peut aussi affirmer que le vidéoclip, caractérisé par la prépondérance de la finalité publicitaire, se définit aussi par l'importance du ludique. La convention vidéographique particulière qui prend souvent la forme d'une tempête, en est un exemple. Le code narratif qui prend la forme de la parodie des genres cinématographiques, ou la citation cinéphilique, ou encore la parodie des situations narratives habituelles, en est un autre exemple. Finalement, le code « performantiel » qui s'inspire de la fête, de la parade, de la foire et de la mascarade en est un autre. Bref, l'ordre du plaisir occupe dans le vidéoclip une place des plus importantes.

Ce va-et-vient entre le principe du publicitaire et le principe du plaisir n'est pas accidentel. Il illustre sous la forme de principes ce que sont les mécanismes des structures polaires. La thèse Picard est à l'effet que le principe du plaisir constitue un prolongement du postmodernisme expressif de l'image vidéographique. De l'autre côté, le principe du publicitaire constitue une extension de la starification de la performance.

Ainsi, la hiérarchisation entre la structure stylistique de surface et la structure sémantique fondamentale fait la lumière sur le rapport à envisager entre les deux ordres : l'ordre du plaisir est « instrumental » par rapport à l'ordre du publicitaire qui est « fondamental ».

On peut en déduire une définition critique du vidéoclip qui va comme suit : c'est l'art de la communication qui place l'image vidéographique au service du commerce musical, l'ordre du plaisir au profit de l'ordre du publicitaire, le postmodernisme au bénéfice de la starification. En somme, un « certain » assujettissement du média au message, et plus particulièrement à sa finalité marchande. Plus exactement, en effet, une « certaine » soumission du postmodernisme à la starification, puisque dans le cas d'une résistance

culturelle, par exemple si le chanteur ou les membres du groupe refusent de jouer le jeu de la starification, le vidéoclip privilégie alors le postmodernisme.

1.7 Genres et esthétique du vidéoclip

1.7.1 État des lieux : Un type narratif triangulaire images/musique/texte

On peut affirmer que le vidéoclip constitue un type narratif particulier. « C'est l'interaction de différents médias qui définit le multimédia », écrit le musicologue Nicholas Cook⁴⁰. Michel Chion⁴¹, compositeur, réalisateur, enseignant et critique de cinéma, parle d'audio-logo-visuel lorsque l'audiovisuel inclut du langage sous forme écrite et/ou parlée. Il fait valoir, tout comme l'auteur Carol Vernallis⁴², que la situation est plus souvent triangulaire et non duelle : ainsi un vidéoclip combine non seulement de l'image et de la musique, mais des paroles, de la musique et des images.

Dans le vidéoclip, l'image sert d'abord à situer l'action : elle présente le lieu, le cadre, l'espace où se déroule l'action, où évoluent les musiciens. Nous croyons donc que l'image invoque l'aspect sémiotique du vidéoclip. C'est à travers l'image qu'apparaissent les signes et les symboles que l'on cherche à associer au musicien dans l'esprit du spectateur. La sémiotique se fonde sur le concept de signe, formé par la relation entre un élément perceptible, le signifiant, et le sens donné à ce signifiant à l'intérieur d'un code plus ou moins construit, sens auquel on donne le nom de signifié, le tout en fonction des acteurs et des contextes de réception.

⁴⁰ Cook, Nicholas, 1998, *Analysing Musical Multimedia*, New York: Oxford University Press Inc.

⁴¹ Chion, Michel, 2005, *L'audio-vision - Son et image au cinéma*, Coll. « Cinéma », Paris: Armand Colin.

⁴² Vernallis Carol, 2004, *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*, New York: Columbia University Press.

Nous pouvons donc affirmer que l'importance du contexte est dès lors cruciale : la signification que dégage le spectateur de chaque élément - qu'il soit sonore, visuel ou autre - est fonction de son contexte de réception. Ces trois facettes sont donc interdépendantes.

Nous avançons aussi que, de son côté, la musique établit la morphologie du vidéoclip. On peut facilement constater que le rythme, principalement, ainsi que les points culminants de la musique établissent le squelette du montage. Ils fixent dans le temps les instants forts et les moments de rupture observables dans la plupart des vidéoclips. Comme le souligne René Payant, « la musique détermine le choix des images et des enchaînements afin d'en déplacer et d'en amplifier les effets. Si le vidéoclip relève de la *mimésis*, ce qu'il imite, c'est la dynamique de la musique elle-même.⁴³ »

Finalement, nous présumons que le texte - les paroles - relève de la pragmatique du médium. Le texte impose en effet les formes narratives en présence dans le clip. Ce discours peut aussi contenir les référents qui serviront de matériel de base à la création de l'histoire qui sera illustrée visuellement, par exemple dans le cas du genre « récit de fiction ».

De la juxtaposition de ces trois composantes, images/musique/texte, se dégagera un contexte, un « environnement médiatique » plus riche que la somme de ses trois parties prises séparément.

Nous pouvons affirmer qu'en créant du sens simultanément, mais de trois manières différentes (images, musique, paroles), le vidéoclip « inonde » en quelque sorte le spectateur de stimuli et ce, au-delà de ses capacités réceptives. Ce dernier se doit donc d'effectuer une sélection inconsciente parmi le flot images/musique/paroles auquel il est soumis. Nous croyons que cette sélection personnelle engendre une compréhension unique de l'œuvre chez chaque spectateur, et même une compréhension différente chez un même spectateur lors d'écoutes subséquentes.

⁴³ Payant, René, hiver 1986, « La force des formes. Vidéo et télévision », *Études françaises*, Volume 22, issue 3, p.83-99.

1.7.2 L'effet Kuleshov

De plus, d'après la théorie de l'effet Kuleshov⁴⁴, on sait que le spectateur tend à créer une trame narrative personnelle lorsqu'il est soumis à n'importe quelle succession d'images. L'effet Kuleshov implique que les spectateurs projettent leurs propres affects sur une séquence d'images. Ils peuvent même en venir à attribuer ces réactions à un acteur impassible, investissant un visage stoïque avec leurs propres sentiments.

1.7.3 Évocation versus exposition

Je crois que le réalisateur d'un vidéoclip se doit de tenir compte de ces trois couches de sens superposées, images/musique/texte, et présenter des images davantage évocatrices plutôt que descriptives, puisque qu'une trame narrative imposée et rigide n'est généralement pas souhaitable pour le médium vidéoclip, qui se doit de rester ouvert à l'interprétation du récepteur afin de lui permettre d'élaborer sa propre narration personnelle.

Il y aurait donc une distinction importante à faire entre évocation, le langage du cinéma synesthétique, avant tout poétique dans sa structure et son effet, et exposition, le langage du cinéma narratif, qui se conforme principalement aux modes narratifs littéraires traditionnels.

⁴⁴ Wallbott, H. G., 1988, « In and out of context: Influences of facial expression and context information on emotion attributions », *British Journal of Social Psychology*, 27, p.357-369.

1.7.4 Le cinéma synesthétique

Il importe ici de faire une parenthèse afin de définir le cinéma synesthétique tel qu'évoqué par Gene Youngblood⁴⁵. Tout d'abord, le cinéma synesthétique n'est pas de la fiction parce qu'il est généralement basé sur de la réalité non-stylisée. Il n'est pas non plus documentaire parce que la réalité n'est pas organisée en explication d'elle-même. Enfin, ce n'est pas du *cinéma-vérité* parce que l'artiste filme et manipule sa réalité non-stylisée de telle manière que le résultat ait du style. Ce processus, mieux décrit sous le vocable de « post-stylisation », implique simultanément les quatre modes esthétiques traditionnels de l'histoire de l'art: le réalisme, le surréalisme, le constructivisme, et l'expressionnisme.

Le réalisme cinématographique est défini comme *Cinéma-vérité*, capturant et préservant une image du temps perçue à travers des événements non-stylisés.

Le surréalisme cinématographique s'accomplit par la juxtaposition d'éléments non-stylisés si incongrus et étrangers que leur proximité étroite crée une dimension supplémentaire, une réalité psychologique qui émerge de l'« interaction » entre les éléments.

Le constructivisme cinématographique, est véritablement le sujet universel du cinéma synesthétique : une affirmation constructiviste, un enregistrement du processus de sa propre fabrication.

L'expressionnisme cinématographique implique le changement délibéré ou la déformation de la réalité non-stylisée, soit pendant la captation à l'aide des objectifs, des filtres, des lumières, etc., ou après la captation avec l'impression optique, la peinture, ou les rayures sur le film, ou encore le traitement vidéo ou numérique pour l'image vidéo.

La stylisation à postériori de la réalité non-stylisée a comme conséquence une expérience qui n'est pas « réaliste », mais qui n'est pas non plus de la « fiction » comme on l'accepte généralement, parce qu'aucun des éléments n'est modifié ou est fabriqué avant le tournage. Essentiellement, un mythe est créé.

⁴⁵ Youngblood, Gene, 1970, *Expanded cinema*, New York: P. Dutton & Co., p.107.

Citant Webster, Youngblood donne la définition suivante d'un mythe : « ...a story that "serves to unfold part of the world view of a people or explain a practice, belief, or natural phenomenon."⁴⁶ » (« Un mythe est une histoire qui sert à dévoiler une partie de la vision du monde d'une personne ou alors explique une pratique, une croyance, un aspect de la condition humaine ou un phénomène naturel.⁴⁷ ») Le phénomène expliqué par le cinéma synesthétique est celui de la conscience même du réalisateur. C'est un « documentaire » de la perception de l'artiste. Puisque ce n'est pas une réalité physique, ce doit être une réalité métaphysique, c'est-à-dire un mythe. Ce que nous voyons sur l'écran n'est pas un acte. Il est bien sûr traité par le médium jusqu'à ce que ce ne soit plus la réalité objective, mais il est néanmoins vrai. Dans un certain sens, elle rend la fiction désuète.

Pour Carolee Schneemann, artiste américaine s'adonnant surtout à la performance, et dont le travail est principalement caractérisé par une recherche sur les traditions visuelles, les tabous et le corps de l'individu en rapport avec les corps sociaux, l'évocation est « l'endroit entre le désir et l'expérience, les interpénétrations et les déplacements qui se produisent entre divers stimuli sensoriels ». « La vision n'est pas un fait, » postule Schneemann, « mais un agrégat de sensations. La vision crée ses propres efforts vers la réalisation ; l'effort ne crée pas la vision. »⁴⁸ La nature même de l'évocation exige un effort créatif de la part du spectateur, tandis que les modes expositifs effectuent tout le travail, rendant le spectateur passif. Dans le récit d'exposition, une histoire est racontée; dans la synesthésie évocatrice, une expérience est créée. Voilà selon moi l'alternative à adopter face à la forme dominée par la marchandise.

⁴⁶ Webster, cité par Gene Youngblood, 1970, *Expanded cinema*, New York: P. Dutton & Co., p.107.

⁴⁷ Traduction libre.

⁴⁸ Schneemann, Carolee, mars 1968, « Snows », *I-Kon*, New York: ed. Susan Sherman, Vol. 1, No. 5.

1.7.5 Une œuvre ouverte

Cette idée d'évocation rejoint le principe d'ouverture défini par Umberto Eco dans son livre *L'Œuvre ouverte*. « La perception d'une œuvre ne peut être un sentiment unilatéralement partagé car elle est connotée par l'histoire personnelle de chaque spectateur⁴⁹ » souligne l'auteur du roman *Le Nom de la Rose*. Il poursuit sur cette capacité de l'humain à injecter une trame narrative à toute œuvre en citant Barthes : « La réponse c'est chacun de nous qui la donne, y apportant son histoire, son langage, sa liberté⁵⁰ ».

Cette idée d'ouverture à l'interprétation ne laisse cependant pas place à l'aléatoire. On ne peut affirmer que le créateur peut se permettre de présenter n'importe quoi. Eco poursuit dans cette veine en affirmant que : « Cette ouverture ne signifie pas « indétermination » (...) le lecteur a simplement à sa disposition un éventail de possibilités soigneusement déterminées (...) de façon que la réaction interprétative n'échappe jamais au contrôle de l'auteur⁵¹ ».

Bref, si un auteur peut mettre en scène n'importe quels personnages ou actions, il se doit cependant de respecter certaines conventions dans la manière de raconter son histoire afin de permettre au lecteur d'arrimer sa compréhension à un fil conducteur, à une ligne directrice qui ne lui est pas totalement inconnue, dans le cas présent les « genres » auxquels nous référerions auparavant.

⁴⁹ Eco, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, 1962, Éd. Seuil 12.02 – Chap. II p.46.

⁵⁰ Barthes, Roland, cité par Umberto Eco dans *L'Œuvre ouverte*, 1962, Éd. Seuil 12.02 – Chap. I p.38.

⁵¹ Eco, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, 1962, Éd. Seuil, 12.02 – Chap. I, p.19.

1.7.6 Un type médiatique particulier

J'avance donc que le vidéoclip est un type médiatique particulier, possédant une trame narrative spécifique et une esthétique propre. Il nécessite chez le spectateur un « décodage » distinct lors de sa réception, « décodage » facilité par l'élaboration et la reconnaissance de certains grands genres de vidéoclips. C'est ce qu'on appelle le contrat de lecture, ou encore le cadre de référence communicationnel.

Ces grands genres établissent un contexte de référence large, ils servent de lignes directrices permettant au spectateur d'établir des balises afin d'orienter sa compréhension dans une direction précise, sans toutefois lui indiquer clairement ce qu'il doit en déduire.

Selon le docteur Daniel J. Levitin, producteur de disques, neuropsychologue et professeur à l'université McGill :

“For the artist, the goal of the painting or musical composition is not to convey literal truth, but an aspect of a universal truth that if successful, will continue to move and to touch people even as contexts, societies, and cultures change.”⁵²

« Pour l'artiste, le but de la peinture ou de la composition musicale n'est pas de rendre littéralement la vérité, mais plutôt un aspect d'une vérité universelle. Cette dernière, si le processus réussit, continuera à émouvoir et toucher des gens à travers les différentes mutations des contextes, sociétés et cultures.⁵³ »

Dans le présent mémoire, je chercherai donc d'abord à répertorier ces grands genres de vidéoclips, et à en dégager leurs qualités formelles intrinsèques. Je m'attarderai ensuite aux trames narratives les plus usitées dans les vidéoclips, afin de dégager certaines matrices de récits et d'établir dans quelle situation chacune d'entre elles semble la plus pertinente. Je tenterai aussi d'établir des correspondances entre ces grands types de narration et les genres précédemment reconnus. Finalement, je me pencherai sur les esthétiques présentes dans les

⁵² Levitin, Daniel J., 2006, *This is your brain on music*, New York: Plume, p.5.

⁵³ Traduction libre.

vidéoclips étudiés, relevant les techniques utilisées ainsi que les citations et références au cinéma et à l'histoire de l'art présentes dans les objets formant le corpus d'étude. Encore une fois, j'essaierai aussi d'établir des filiations entre les techniques et les références employées et les grands genres dégagés au départ.

1.8 Perspective communicationnelle

On peut affirmer que le vidéoclip est un processus de relation entre la musique et l'image davantage systématique et plus intensif que le cinéma. La musique est un moyen de communication particulier parce qu'il n'y a pas de signification intrinsèque à la musique, il est impossible de signifier à travers elle un message « figé ». Comme le disait le compositeur autrichien Anton Webern : « La musique veut communiquer en sons quelque chose qu'on ne peut pas dire autrement ». C'est en quelque sorte l'âme des peuples. Ce que communique la musique relève du préverbal, du fantasmatique individuel, et de l'imaginaire collectif.

Les vidéoclips ont été proclamés forme culturelle postmoderne par excellence en raison de leur caractère non-linéaire, de leur utilisation active du pastiche, de leur mélange d'images décontextualisées de leur spécificité historique, et de leur jeu avec les modèles filmiques d'avant-garde.

Les critiques excessives s'attaquant aux vidéoclips dans les années 80 sont reliées plus particulièrement à une omission du noyau musical des vidéos. En d'autres termes, la musique a été négligée par toute une série d'auteurs qui ont été séduits par leur propre thèse au sujet de la dominance du visuel. La musique doit être considérée comme étant essentielle à l'interprétation du vidéoclip.

Selon Levitin, lorsqu'il perçoit de la musique, le cerveau exécute tout d'abord un processus d'extraction des caractéristiques, suivi d'un second processus, cette fois d'intégration des caractéristiques. Le cerveau extrait les caractéristiques de base, de « bas niveau » à partir de la musique, en utilisant des réseaux neurologiques spécialisés qui décomposent le signal. Cette sorte de traitement – où seulement l'information contenue dans

le stimulus est considérée par les circuits neuronaux – s'appelle traitement « ascendant ». Dans le monde et dans le cerveau, ces attributs de la musique sont séparables. Nous pouvons en changer un sans changer l'autre, tout comme nous pouvons changer les formes de différentes représentations visuelles sans changer leur couleur. On peut donc supposer que le cerveau fonctionne de la même manière lorsqu'il est soumis à un flot d'image comme dans le cas du vidéoclip.

Le traitement ascendant des éléments de base, de « bas niveau », se produit en périphérie de nos cerveaux. Le terme « bas niveau » se rapporte à la perception élémentaire, à la « blocs Lego », des attributs d'un stimulus sensoriel. Le traitement à « haut niveau » se produit dans des parties plus sophistiquées de nos cerveaux qui captent les projections neutres des récepteurs sensoriels et d'un certain nombre d'unités de traitement de « bas niveau ». De là découle la combinaison des éléments de « bas niveau » en une représentation intégrée. Le traitement à « haut niveau » est l'endroit où tout s'assemble, où nos esprits en viennent à une compréhension de la forme et du contenu.

Pendant que l'extraction des caractéristiques a lieu dans les centres de « bas niveau », les centres de plus « haut niveau » de notre cerveau reçoivent un flot constant d'information sur ce qui a été extrait jusqu'ici ; cette information est continuellement mise à jour, et reformule l'information plus ancienne. Alors que nos centres de pensées « plus élevées » – habituellement dans le cortex frontal – reçoivent ces mises à jour, ils cherchent aussi à prévoir ce qui viendra après dans la musique et ce, en se basant sur plusieurs facteurs.

D'abord, ce qui est déjà venu auparavant dans le morceau de musique que nous entendons. Ensuite, ce dont nous nous rappelons qui viendra après si la musique est familière. Puis, ce que nous anticipons qui viendra après si le genre ou le style est familier, basé sur une exposition précédente à ce style de musique. Et finalement, n'importe quelle information additionnelle nous ayant été donnée, comme un sommaire de la musique que nous avons lu, un mouvement soudain par un interprète, ou un commentaire fait par la personne à nos côtés.

Ces calculs du lobe frontal s'appellent traitements « descendants ». Ils peuvent exercer de l'influence sur les modules de niveaux inférieurs pendant que ces derniers exécutent leurs calculs « ascendants ». Les anticipations « descendantes » peuvent nous occasionner des perceptions erronées des choses en modifiant certains des circuits dans les processeurs « ascendants ». C'est entre autres la base neuronale des phénomènes liés aux illusions.

Les processus « descendants » et « ascendants » s'informent mutuellement d'une manière continue. Pendant que des caractéristiques sont analysées individuellement, les parties du cerveau qui sont plus « élevées » – c'est-à-dire, qui sont plus avancées, et qui reçoivent des connections de la part des régions inférieures du cerveau – travaillent pour intégrer ces caractéristiques dans un tout perceptuel. Le cerveau se construit une représentation de la réalité, basée sur ces composantes caractéristiques, à la manière d'un enfant qui construit un fort avec des blocs Lego. Dans le processus, le cerveau fait un certain nombre d'inférences, dues à de l'information inachevée ou ambiguë. Parfois ces inférences s'avèrent erronées. C'est ce que sont les illusions visuelles et auditives : des démonstrations que notre système perceptuel s'est trompé au sujet de ce qui est « à l'extérieur ».

Bref, lorsque soumis à un stimulus sensoriel, le cerveau doit faire une conjecture calculée au sujet de ce qui est vraiment « à l'extérieur ». Il fait cela très rapidement et généralement subconsciemment.

Selon le docteur Jill Bolte Taylor⁵⁴, neuro-anatomiste à l'université Harvard, voilà plus de deux cents ans que la communauté scientifique s'intéresse à l'assymétrie fonctionnelle de notre cortex cérébral. Au fil des siècles, nombres d'hypothèses ont été formulées à propos de la similitude et de la différence d'analyse de l'information et de l'acquisition de nouvelles connaissances par l'un et l'autre des deux hémisphères.

Depuis les premières études de patients au cerveau coupé en deux, les neurobiologistes ont compris que les deux hémisphères se comportent différemment selon qu'ils sont reliés l'un à l'autre, ou sectionnés à la suite d'une intervention chirurgicale. En

⁵⁴ Bolte Taylor, Jill, 2008, *Voyage au-delà de mon cerveau*, Paris, JC Lattès.

temps normal, quand ils sont connectés, les deux hémisphères se complètent l'un et l'autre en tirant ainsi le meilleur parti de leurs aptitudes respectives.

Il semble logique de penser que nos deux hémisphères cérébraux, puisqu'ils traitent l'information chacun à leur façon, permettent à notre cerveau d'interagir plus efficacement avec le monde qui nous entoure en augmentant nos chances de survie en tant qu'espèce. Comme nos deux hémisphères nous fournissent naturellement une perception unique et continue du monde, il nous est quasiment impossible de distinguer ce qui se passe dans notre hémisphère gauche de ce qui se passe dans le droit.

Toujours selon Dr. Bolte Taylor, notre hémisphère gauche possède entre autres caractéristiques celle d'élaborer des scénarios. La partie de notre cerveau gauche qui nous raconte des histoires nous permet de trouver un sens au monde qui nous entoure à partir d'un minimum d'informations combinées en une structure temporelle cohérente. Plus impressionnant encore, notre hémisphère gauche excelle dans l'improvisation. Il comble les lacunes entre les données dont nous disposons. Lorsqu'il échaffaude un scénario plausible, notre hémisphère gauche n'oublie jamais de nous en proposer d'autres en solutions de remplacement. Et s'il traite d'un sujet qui nous touche, en bien comme en mal, il épuise à coup sûr l'éventail de possibles en envisageant tous les « si » et les « mais ».

L'hémisphère gauche du cerveau est le siège de la perception visuelle (logique, linéarité, analyse). La perception auditive s'enracine dans l'hémisphère droit (émotion, intuition, simultanéité, analogie, symbolisme). L'audiovisuel sollicite donc deux structures distinctes de notre être et cela ne va pas sans une certaine ambiguïté.

Longtemps, en effet, notre culture a investi la vision d'une force privilégiée (prédominance, par exemple, de l'écrit sur l'oral). Cette préférence se manifeste jusque dans la terminologie utilisée pour parler de la musique (« hauteur » d'un son, « couleur » d'un accord, voix « grasse », etc...). Dans la production audiovisuelle classique, le son, souvent enregistré a posteriori, n'est qu'un auxiliaire, l'image se voit donc privilégiée.

En somme, le vidéoclip instaure un processus de communication très original puisqu'on ajoute des images à une musique préexistante. Il transpose la perception des

images de l'hémisphère gauche (logique) à l'hémisphère droit (fantasme, désir, rêve). Le discontinu, l'analogique et le symbolique règnent dans le vidéoclip.

La communication dans le vidéoclip sera donc ici étudiée selon le modèle de l'analyse de contenu et ce, selon trois angles d'approche. À travers cette analyse de type qualitative, nous nous attarderons aux genres en présence, aux types de récits mis de l'avant ainsi qu'à l'esthétique observable dans chacun des vidéoclips formant le corpus. Nous nous intéresserons aux messages contenus dans les objets étudiés.

CHAPITRE II

CADRE DE RÉFÉRENCE ET DÉMARCHE MÉTHODOLOGIQUE

2.1 Cadrage théorique

Ce travail s'adresse aux chercheurs, mais aussi aux artisans, universitaires ou non, du milieu du vidéoclip et des médias en général. Il s'inscrit dans le courant des *Cultural Studies*. Les *Cultural Studies* procèdent d'un glissement fondateur qui, au départ, mobilisait vers la culture profane les outils théoriques issus des études littéraires. Dans leur ouvrage *Introduction aux Cultural Studies*, Armand Mattelart et Érik Neveu parlent même de « ...faire son marché théorique du côté de recherches plus critiques... »⁵⁵ L'approche culturaliste prône l'hybridation des angles d'analyse en fonction de l'objet à étudier.

Les *Cultural Studies* sont un courant de recherche à la croisée des domaines de l'économie politique, la communication, la sociologie, les études cinématographiques, l'anthropologie culturelle, la philosophie, l'histoire de l'art, etc., étudiant des phénomènes culturels dans diverses sociétés. Les *Cultural Studies* ne sont pas une théorie unifiée mais plutôt un domaine d'études diversifiées comprenant beaucoup d'approches, de méthodes, et de perspectives académiques différentes. Selon Ziauddin Sardar⁵⁶, les *Cultural Studies* tentent de surmonter la cassure entre la connaissance culturelle tacite et les formes objectives

⁵⁵ Mattelart, Armand et Érik Neveu, 23 janvier 2007, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris : La Découverte, 128 p.

⁵⁶ Sardar, Ziauddin, 2005, *Introducing Cultural Studies, Third Edition (Introducing (Icon))*, Totem Books, 176 p.

(universelles) de la connaissance. Elles cherchent aussi à exposer et à ameublir la fragmentation de la connaissance.

Les chercheurs des *Cultural Studies* se concentrent souvent sur la façon dont un phénomène particulier se relie à des questions d'idéologie, de nationalité, d'appartenance ethnique, de classe sociale, et/ou de genre. Les *Cultural Studies* s'intéressent particulièrement aux relations entre culture et pouvoir, et possèdent une forte dimension critique. Alors qu'aujourd'hui le capitalisme s'est propagé dans le monde entier, les *Cultural Studies* ont récemment commencé à s'attarder aux formes locales et globales de résistance à l'hégémonie occidentale.

Les *Cultural Studies* s'intéressent à la signification des usages et pratiques de la vie quotidienne (regarder la télévision, manger au restaurant, écouter son iPod, etc.) d'une culture particulière. Les *Cultural Studies* cherchent à comprendre la culture dans toute sa complexité et à analyser le contexte social et politique dans lequel la culture se manifeste. Dans le contexte des *Cultural Studies*, l'idée d'un « texte » inclut non seulement la langue écrite, mais également les films, les photographies, la mode ou encore les coiffures. Les « textes » des *Cultural Studies* comprennent tous les objets porteurs de sens d'une culture.

Il s'est récemment développé au Royaume-Uni une conception de la discipline qui combine différents genres de critiques à teneur philosophique à propos d'art et de films, et portant une certaine attention aux institutions culturelles qui sont impliquées dans la production, la diffusion et la consommation de la culture. Cependant, ce courant renonce en grande partie à l'orientation politique des *Cultural Studies* dans la tradition de Stuart Hall et de l'Université de Birmingham.

Comme les *Cultural Studies* sont un champ interdisciplinaire, ses praticiens ont recours à une gamme variée de théories et de pratiques. C'est dans cette optique que nous comptons utiliser une méthode d'analyse des vidéoclips orientée selon trois angles distincts, soit médiatique, narratif et esthétique.

En nous référant au courant de pensée des *Cultural Studies*, et plus spécifiquement aux *Films Studies* et aux Théories Filmiques⁵⁷, nous procéderons à une étude d'un corpus de sept vidéoclips, visant à comprendre les particularités médiatiques, narratives et esthétiques propres aux différents genres de ces derniers.

Pour chacun des vidéoclips du corpus, nous établirons tout d'abord une grille décrivant chronologiquement chacun des plans présentés, en soulignant à quel moment de la chanson (introduction, couplet, refrain, pont, solo, finale) ainsi qu'à quelles paroles, le cas échéant, ces plans sont associés.

À partir de cette première grille, il s'agira tout d'abord d'effectuer une catégorisation ainsi qu'une analyse des caractéristiques des différents genres de vidéoclips.

Par exemple, un vidéoclip reposant sur le récit d'une histoire fictive mettant en scène des personnages ou des actions se rapprochant de celles évoquées dans le texte de la pièce musicale pourrait entrer dans la catégorie « fiction », qu'elle soit « réaliste » ou « onirique », de notre classification des genres. De son côté, un vidéoclip présentant le groupe en coulisse en tournée ou en train d'enregistrer son album pourrait s'inscrire dans une catégorie « documentaire ». Ensuite, un vidéoclip montrant simplement le groupe interprétant sa chanson pour la caméra pourrait être inclus dans un genre dit « littéral ». Aussi, un vidéoclip reposant exclusivement sur des prouesses d'ordre technique se catégoriserait dans le genre « expérimental ». Et ainsi de suite pour les catégories « ludique » et « interactif », ou tout autre genre pouvant être élaboré en cours de route. Nous tenterons d'identifier parmi les vidéoclips du corpus une œuvre représentative de chacun des genres répertoriés.

Empruntant l'approche de Jean-Michel Adam⁵⁸, nous nous pencherons ensuite sur les procédés narratifs utilisés dans chacun des objets étudiés. Nous établirons dans la même grille l'organisation des différents récits entrecroisés dans chacun des vidéoclips du corpus. Nous chercherons à savoir combien de récits sont imbriqués dans chacun des vidéoclips et de

⁵⁷ Youngblood, Gene, 1970, *Expanded cinema*, New York: P. Dutton & Co., p.85.

⁵⁸ Adam, Jean-Michel, 2005, « Le prototype de la séquence narrative » dans *Les textes : types et prototypes – Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris : Armand Colin, 223p.

quelles manières ces récits sont articulés. Nous porterons attention aux propriétés formelles des récits, à leur matrice narrative. Nous tenterons aussi d'établir si le recours à une matrice narrative particulière est influencé par le genre du vidéoclip dans lequel on la retrouve, et si certaines matrices peuvent se prêter à plusieurs genres.

Finalement, nous nous intéresserons à l'esthétique propre à chacun des objets du corpus, tant au niveau iconique - références à l'histoire de l'art (expressionnisme, pop art, romantisme, impressionnisme, etc.) – que plastique – traitement de l'image et techniques utilisées (film, vidéo, dessin animé, pixilation, infographie, etc.) à partir d'une vue d'ensemble de chacun des éléments du corpus. Ce dernier angle d'analyse s'appuiera sur mon bagage personnel en histoire de l'art et en cinéma. Encore une fois, nous tenterons de dégager des filiations entre les choix esthétiques mis de l'avant dans un vidéoclip et le genre dans lequel il s'inscrit, afin de dégager si certaines esthétiques se prêtent davantage à certains genres.

En somme, nous chercherons à dégager le plus de déclinaisons possibles des variables genres/types de récits/esthétiques, afin de couvrir le plus large spectre des agencements possibles de ces variables. Nous chercherons à savoir si certaines adéquations sont plus courantes que d'autres, si telle déclinaison d'une facette particulière va toujours de pair avec telle autre d'une autre facette, et si certains agencements novateurs sont possibles.

2.2 Cadrage méthodologique

2.2.1 Élaboration du corpus

Pour éviter le choix d'un corpus en fonction des genres que je m'attends à trouver, je crois qu'il serait pertinent de m'en tenir ici à des vidéoclips d'un seul artiste. Cette démarche donnera une certaine cohérence à l'ensemble. De plus, elle me permettra d'établir si certains genres se prêtent davantage à certains moments dans la carrière d'un artiste (premier

vidéoclip indépendant, premier extrait d'un premier album avec un « major », *single* d'un artiste établi proposant un nouveau son, etc.)

De plus, bien que mon idée première, qui était de m'attarder à la réalité québécoise du vidéoclip, s'avère intéressante, les vidéoclips locaux sont de nos jours en compétition directe avec ceux de partout dans le monde : on ne peut donc se servir de l'excuse « que c'est québécois » pour produire un vidéoclip de qualité moindre, bien au contraire.

Je pensais donc bâtir mon corpus à partir des vidéoclips du groupe favori de mon adolescence, *The Smashing Pumpkins*. Ce groupe catégorisé « rock alternatif » a toujours porté une attention particulière à l'image véhiculée dans ses vidéoclips, considérant le médium comme une nouvelle opportunité d'expression artistique plutôt que comme une corvée promotionnelle. Ses vidéoclips ont par ailleurs souvent été de très grande qualité (notamment *Tonight Tonight*, meilleur vidéoclip de 1996 selon MTV, inspiré de Méliès).

Billy Corgan, principal auteur-compositeur et leader du groupe, affirme :

"I always said when we first started making videos that I thought of it as another artistic opportunity, in the same way that playing a show is or making a record is. So instead of bemoaning it, I look at it like, 'Cool, let's do the best we can. Let's do something different.' I think if you're in a band and putting out records, you have to make videos. It's not even worth debating."⁵⁹

« Dès nos premiers vidéoclips, j'ai toujours dit que je les considérais comme une opportunité artistique supplémentaire, de la même manière que faire un spectacle ou enregistrer un album. Donc, plutôt que de le faire à regret, je vois la chose ainsi : « Bon, faisons de notre mieux. Faisons quelque chose de différent. » Je pense que si vous êtes dans un groupe et que vous lancez des albums, vous vous devez de faire des vidéoclips. Ça ne vaut même pas la peine d'en débattre.⁶⁰ »

⁵⁹ Corgan, Billy, cité par Greg Kot, "A Long Strange Trip To 1979", *Chicago Tribune* (disponible sur <http://www.starla.org/articles/mtc1.htm>).

⁶⁰ Traduction libre.

Puisque je connais très bien le groupe et son œuvre, il me sera facile d'intégrer chacun de ses vidéoclips dans son cheminement de carrière.

Le corpus sera formé de sept vidéoclips tirés du DVD compilation « The Smashing Pumpkins 1991-2000 Greatest Hits Video Collection ».

Les vidéoclips formant le corpus seront les suivants :

Rhinoceros, (1991)

Today, (1993) - Bullet with Butterfly Wings, (1995) – (1)

Disarm, (1992) - Tonight, Tonight, (1996) - Stand Inside Your Love, (1999) – (2)

1979, (1996) – (3)

Certains vidéoclips ont été regroupés car ils présentent des caractéristiques similaires tant au niveau du contenu (1 : Billy Corgan le « Outcast », 2 : Références cinématographiques, 3 : « The Journey » au quotidien), de la texture musicale (1 : « Cyber-délique », 2 : Symphonique, 3 : Électronica) que de leur place dans la stratégie marketing de leur album respectif (1 : Premier *single* d'un album sous l'étiquette d'un « major », 2 : Effort plutôt artistique que commercial, 3 : Deuxième *single* d'un album, au son davantage « grand public » et dansant).

2.2.2 Méthode d'analyse

2.2.2.1 Grille formelle

La première grille d'analyse servira à décortiquer la forme des vidéoclips composant le corpus afin de bien comprendre ce qui se passe « médiatiquement » dans chacun d'entre eux. De cette première analyse nous chercherons à :

a) établir les caractéristiques formelles des différents vidéoclips pour en dégager les principaux genres.

La grille : b) décrira chronologiquement chacun des plans présentés, d'abord au niveau de leur durée. Par exemple, je suppose a priori qu'un vidéoclip s'inscrivant dans le genre « expérimental » serait plus prompt à présenter des plans dont la durée se situe aux extrêmes (un seul long plan-séquence pour tout le vidéoclip, ou alors un micro-montage, c'est-à-dire une multitude de plans d'une demi-seconde ou moins se succédant sans cesse) qu'un vidéoclip du genre « fiction » ou « littéral ».

La grille portera aussi sur : c) le contenu visuel des plans (type de représentation, valeurs de plan, mouvements de caméra, personnages ou éléments présentés ainsi que leurs mouvements dans le cadre, description des actions présentées). Ici, par exemple, je pense qu'un vidéoclip du genre « fiction » présentera plus de mouvements (que ce soit de caméra ou à l'intérieur du plan), qu'il sera davantage « chorégraphié » qu'un vidéoclip de genre « documentaire ».

Puis, la grille s'attardera à : d) la musique ou aux sons audibles, en soulignant à quel moment de la chanson (introduction, couplet, refrain, pont, solo, finale) ainsi qu'à quelles paroles, le cas échéant, ces plans sont associés. Par exemple, dans le cas d'un vidéoclip hybridant les genres, je m'attends à une prépondérance du genre « littéral » ou alors « documentaire » (captation de spectacle dans ce cas-ci) pendant les solos instrumentaux. Mais peut-être le solo pourrait-il aussi être l'occasion d'intégrer un nouvel univers à l'intérieur du clip, créant une parenthèse par rapport au thème principal. Ce sont des points que nous tenterons d'éclairer.

Ensuite, la grille se penchera aussi sur ce qui se passe en périphérie de chaque plan au niveau : e) de la stylistique, soit les transitions utilisées, le montage et la rythmique de ce dernier. Par exemple, dans le cas d'un vidéoclip de genre « fiction onirique », je suppose une plus fréquente utilisation des fondus enchaînés, qui favorisent le flou temporel et qui rendent davantage l'impression de rêve que la coupe franche.

De plus, la grille s'attardera : f) aux procédés narratifs utilisés dans chacun des objets étudiés. Nous porterons attention aux propriétés formelles des récits, à leur matrice narrative. Nous dégagerons l'organisation des différents récits entrecroisés dans chacun des vidéoclips du corpus. Nous chercherons à savoir le nombre de récits autonomes imbriqués dans chacun des vidéoclips et de quelles manières ces récits sont articulés. Par exemple, un vidéoclip du genre « fiction réaliste » pourrait présenter deux récits entrecroisés, 'A' et 'B', en montrant le récit 'A' durant les couplets, et le récit 'B' durant le refrain. Ou encore présenter un récit différent à chaque couplet, pour revenir à un récit phare durant les refrains. Nous tenterons aussi d'établir si le recours à une matrice narrative particulière est influencé par le genre du vidéoclip dans lequel on la retrouve, et si certaines matrices peuvent se prêter à plusieurs genres.

En dernier lieu, nous nous laisserons aussi une case libre pour noter nos commentaires ou interprétations de l'ensemble des éléments présentés dans chaque plan. Aussi, comme je suis très familier avec l'œuvre des Pumpkins, je sais que leurs chansons réfèrent souvent au phénomène du passage du temps et au thème de la nostalgie. Nous porterons donc une attention particulière aux éléments visuels illustrant cette réalité, particulièrement les symboles reliés à l'enfance.

2.2.2.2 Grille formelle synthèse

Pour nous aider à visualiser la structure de ces matrices narratives, nous produirons une version allégée de la grille principale s'attardant uniquement à la manière dont sont imbriqués les différents genres dans chacun des vidéoclips. Plutôt que de décrire tous les plans de l'œuvre, cette grille synthèse narrative ne montrera que les coupures aux niveaux de la texture de l'image ou du monde présenté, en parallèle avec la partie de la chanson qui lui correspond. Si plusieurs plans montrant le même « environnement » se suivent, seul le premier sera conservé dans ce tableau. Ici, ce sont les ruptures qui nous intéressent. Il sera alors aisé de constater comment les « mondes » présentée dans le vidéoclip sont répartis en fonction des différentes parties de la chanson (introduction, couplet, refrain, etc.). Cette grille formelle synthèse sera intégrée au début de chaque analyse.

2.2.2.3 Tableau de synthèse

Finalement, après avoir analysé les éléments tirés de la première grille, nous réunirons nos résultats dans des tableaux synthèses à travers lesquels nous dégagerons l'esthétique globale propre à chacun des objets du corpus. Cela se fera d'abord au niveau iconique. Nous tenterons d'identifier les références à l'histoire de l'art et à l'histoire du cinéma présentées. Par exemple, je pense qu'un vidéoclip de genre « fiction onirique » serait probablement plus apte à présenter des références à des courants artistiques tels le surréalisme ou l'expressionnisme qu'un vidéoclip de genre « documentaire ».

L'esthétique sera aussi observée d'un point de vue plastique. En premier lieu, nous nous attarderons au traitement de l'image et aux techniques utilisées à partir d'une vue d'ensemble de chacun des éléments du corpus. J'avance que chaque genre affirme son « identité » à travers la texture de l'image présentée. Le choix de la technique utilisée refléterait l'utilisation du médium cinématographique duquel le genre s'inspire. Par exemple, un vidéoclip de genre « documentaire » affirmerait sa facture vidéographique, alors qu'un

vidéoclip « fiction » qui référerait clairement à une œuvre d'un précurseur du cinéma montrerait sans gêne le grain de la pellicule.

Youngblood amène un point particulièrement intéressant à ce sujet. Selon lui, s'il est tout à fait naturel que les réalisateurs contemporains aient plus de succès à imiter la réalité, puisque le réseau d'intermédia nous rend plus familier avec elle, il y a cependant un aspect curieux et tout à fait significatif de la nature de ce réalisme : en incorporant une sorte de *cinéma-vérité* bâtard ou un style de photographie et une approche similaire aux films d'actualités, le réalisateur ne se rapproche pas de la réalité non-stylisée elle-même mais plutôt d'une réalité pré-stylisée, standardisée, pour se coller davantage à notre mode primaire d'appréhension des événements normaux, soit la télévision. Nous l'acceptons comme étant plus réaliste parce qu'elle ressemble plus étroitement à la perception observée au niveau du processus télévisuel. Dans ce dernier, la réalité non-stylisée demeure tout de même une construction, puisqu'elle est filtrée et moulée à travers le processus d'un médium donné.

Wittgenstein a décrit l'art comme un jeu dont les règles se composent à mesure que le jeu se déroule. La signification exacte des mots, des images, devient connue seulement dans le contexte de chaque nouvelle affirmation⁶¹. E.H. Gombrich, d'autre part, démontre que le réalisme objectif est également un jeu, mais un jeu dont le schéma est établi avant son début et n'est jamais changé. Les artistes et la société apprennent ainsi à lire le schéma comme si c'était la réalité objective. Mais puisque le langage lui-même n'est pas employé de manière créative, le spectateur est séduit au-delà de la forme, dans un contenu abstrait donnant une illusion d'être extérieurement objectif⁶². En effet, le spectateur est captif, sous l'emprise ou le charme du médium, et n'est pas libre d'analyser le processus de l'expérience.

⁶¹ Wittgenstein, Ludwig, 1963, *Philosophical Investigations*, Oxford : Blackwell Press, 464p.

⁶² Gombrich, E. H., 1960, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, The Bollingen Series XXXV, New York: Pantheon Books, Inc., 412 p.

Stan Brakhage, cinéaste américain de films non-narratifs, considéré comme un des réalisateurs de films expérimentaux les plus importants du 20^e siècle, a exprimé ce concept en ce qui concerne son propre travail :

“Imagine an eye unruléd by man-made laws of perspective, an eye unprejudiced by compositional logic, an eye wich must know each object encountered in life through a new adventure of perception. Imagine a world alive with incomprehensible objects and shimmering with an endless variety of movement and gradations of color. Imagine a world before the beginning was word.”⁶³

« Imaginez un oeil affranchi des lois de la perspective telles que créées par l'homme, un oeil dépourvu des préjugés de la logique de la composition picturale, un oeil qui doit connaître chaque objet rencontré dans la vie à travers une nouvelle aventure de la perception. Imaginez un monde vivant avec des objets incompréhensibles et miroitant avec une variété infinie de mouvements et de progressions de couleur. Imaginez un monde avant que le commencement n'ait été mot. »⁶⁴

Les films de Brakhage sont habituellement dépourvus d'une histoire, étant plus proches de la poésie visuelle que du récit en prose. Il s'est souvent référé à eux comme étant « de la musique visuelle » ou alors « de la pensée visuelle en mouvement. » Son œuvre est habituellement considérée comme visant « l'art total », « l'unité de la création ». Je crois que c'est vers une telle avenue que devrait se diriger le vidéoclip.

Les assises de ce dernier angle d'analyse s'appuieront sur mon bagage personnel en histoire de l'art et en cinéma, ainsi que sur certaines références esthétiques du cinéma et de la vidéographie. Encore une fois, nous tenterons de dégager des filiations entre les choix esthétiques mis de l'avant dans un vidéoclip et le genre dans lequel il s'inscrit, afin de

⁶³ Brakhage, Stan, automne 1963, « Metaphors on Vision, » ed. P. Adams Sitney, *Film Culture*.

⁶⁴ Traduction libre.

dégager si certaines esthétiques se prêtent davantage à certains genres, et certains genres à certaines phases de la carrière d'un artiste.

2.3 Question de recherche

En quoi le vidéoclip est-il un objet communicationnel? Comment la forme vidéoclip instaure-t-elle un contrat de lecture avec le spectateur? Quels sont les différents genres de vidéoclips? Quelles sont leurs caractéristiques? Quelles sont les particularités narratives et esthétiques des différents genres de vidéoclips?

2.4 Hypothèse

Le vidéoclip se décline selon différents genres présentant chacun des esthétiques et des stratégies narratives spécifiques influencées par le contexte particulier (économique, culturel et médiatique) de ce type de production et processus de communication.

CHAPITRE III

CORPUS ET ANALYSE

3.1 Corpus

3.1.1 The Smashing Pumpkins

The Smashing Pumpkins est un groupe rock alternatif américain formé à Chicago en 1988. Si le groupe est passé par plusieurs changements de personnel, The Smashing Pumpkins s'est composé pour la majeure partie de sa carrière de Billy Corgan (voix/guitare), de James Iha (guitare/voix), de D'arcy Wretzky (basse/voix), et de Jimmy Chamberlin (batterie/percussions). Désavouant les racines punk rock partagées par plusieurs de leurs contemporains du monde du rock alternatif des années 90, The Smashing Pumpkins possède un son diversifié, formé de plusieurs strates denses de puissantes guitares, contenant des éléments du rock gothique, du heavy métal, de la pop rêveuse, du rock psychédélique, du rock progressif, du style « shoegazer » et, dans les enregistrements post-1994, de l'électronica.

Le chanteur Billy Corgan est le principal auteur-compositeur du groupe. Ses ambitions musicales grandioses et ses paroles cathartiques ont forgé les albums et les chansons du groupe. Ces dernières ont été décrites comme suit : « ...anguished, bruised

reports from Billy Corgan's nightmare-land...⁶⁵ » (« ...des récits angoissés et meurtris en provenance du royaume-cauchemar de Billy Corgan⁶⁶ »).

The Smashing Pumpkins a émergé des circuits souterrains en 1993, avec la parution de son deuxième album, *Siamese Dream*. Paru en 1995, leur opus suivant, l'album double *Mellon Collie and the Infinite Sadness*, a débuté au numéro un du palmarès *Billboard*. Avec approximativement 18,3 millions d'albums vendus, aux États-Unis seulement, en date de 2006⁶⁷, The Smashing Pumpkins fut l'un des groupes les plus populaires des années 90 et ce, tout en étant acclamé par la critique. Cependant, les disputes internes, l'abus de drogues et des ventes en déclin ont nuit au groupe et mené à sa dissolution en 2000. En avril 2006, le groupe a officiellement annoncé son retour et l'enregistrement d'un nouvel album, *Zeitgeist*, paru en juillet 2007.

The Smashing Pumpkins a été acclamé pour avoir été « responsible for some of the '90s' most striking and memorable video clips⁶⁸ » (« responsable de quelques-uns des vidéoclips les plus marquants et mémorables des années 90⁶⁹ ») et d'avoir « approached videos from a completely artistic standpoint rather than mere commercials to sell albums⁷⁰ » (« approché le vidéoclip d'un point de vue totalement artistique plutôt que simplement comme un outil commercial servant à vendre des albums⁷¹ »). En 2001, l'émission spéciale anniversaire *Testimony : 20 Years of Rock on MTV* donnait crédit à The Smashing Pumpkins pour avoir élevé le vidéoclip au rang de forme d'art dans les années 90.

Le groupe a travaillé avec des réalisateurs de vidéoclips acclamés, notamment Kevin Kerslake (« Cherub Rock »), Samuel Bayer (« Bullet with Butterfly Wings »), et, plus

⁶⁵ Shaw, William, décembre 1993, « Appetite for Destruction », *Details*, disponible au www.starla.org/articles/dest.htm

⁶⁶ Traduction libre.

⁶⁷ Recording Industry Association of America (RIAA.com), 31 juillet 2006.

⁶⁸ Prato, Greg. [Greatest Hits Video Collection \(review\)](#). All Music Guide (AllMusic.com).

⁶⁹ Traduction libre.

⁷⁰ Prato, Greg. [Greatest Hits Video Collection \(review\)](#). All Music Guide (AllMusic.com).

⁷¹ Traduction libre.

fréquemment, l'équipe formée de Jonathan Dayton et Valerie Faris (« Rocket », « 1979 », « Tonight, Tonight », « The End is the Beginning is the End », et « Perfect »).

Contrairement à ce que nous affirmions précédemment à propos de la perte courante du contrôle artistique dans l'élaboration d'un vidéoclip, dans le cas des Pumpkins, le scénario se veut différent. En effet, les membres du groupe ont toujours tenu à garder une certaine emprise sur le contenu visuel de leurs vidéoclips, ce qui les rend d'autant plus intéressants selon moi. Corgan, qui s'est à maintes reprises impliqué de près dans la conception des vidéoclips, a dit de Dayton et de Faris : « I know my [initial] versions are always darker, and they're always talking me into something a little kinder and gentler.⁷² » (« Je sais que mes versions [initiales] sont toujours plus sombres, et ils m'amènent toujours vers quelque chose d'un peu plus aimable et gentil.⁷³ »)

Des vidéoclips comme « Today », « Rocket », et « 1979 » jouent avec des images tirées de la culture de masse américaine, quoique exagérées. Les vidéoclips du groupe évitent tellement souvent l'interprétation littérale du texte de la chanson que le vidéoclip pour « Thirty-Three », contenant des images étroitement liées aux mots de la chanson, a été créé intentionnellement comme une exception stylistique.⁷⁴ Le groupe a été nommé à plusieurs reprises aux *MTV Music Awards* dans les années 90. En 1996, les vidéoclips « 1979 » et « Tonight, Tonight » ont remporté ensemble sept Video Music Awards, notamment la palme la plus prestigieuse, vidéoclip de l'année pour « Tonight, Tonight ». Ce vidéoclip a également été nommé pour un Grammy à la cérémonie de 1997. Les admirateurs ont réagi avec une égale ferveur. À propos du vidéoclip « Tonight, Tonight », Corgan a mentionné : « I don't think we've ever had people react [like this]...it just seemed to touch a nerve.⁷⁵ » («

⁷² Commentaire pour le vidéoclip « Rocket ». *The Smashing Pumpkins 1991–2000: Greatest Hits Video Collection*, 2001, Virgin Records.

⁷³ Traduction libre.

⁷⁴ Commentaire pour le vidéoclip « Thirty-Three ». *The Smashing Pumpkins 1991–2000: Greatest Hits Video Collection*, 2001, Virgin Records.

⁷⁵ Corgan, Billy, 1996, Entrevue pour *Smashing Pumpkins Videography*, MTV.

Je ne pense pas que nous ayons jamais fait réagir des gens [à ce point]... ce vidéoclip a semblé toucher une corde sensible.⁷⁶ »)

⁷⁶ Traduction libre.

3.2 Analyse

3.2.1 Rhinoceros

Plan #	Time Code	Son/Musique (Instrumentation) ou paroles	Partie de la Chanson
1 / Plans noirs et blancs	0 :00	Intro planante	-
2 / Dans une pièce pourpre, le groupe joue	0 :16	1ère note à la basse, puis drum, puis intro guit psychédélique	-
3 / Billy chante sur fond noir, puis couleur	0 :45	« Planned a show, Trees and Balloons »	Premier couplet
4 / Plans filmés dans un parc, teinte bleue	0 :50	Lick psychéd	
5	1 :02	« Ice cream snow, See you in June »	
6	1 :08	Lick psychéd (Style Gershwin)	
8	1 :14		
9	1 :16	Lick psychéd (Style Gershwin)	
11	1 :22	« Could have known, I would reveal »	
12	1 :30	Fill-in psychéd	
13	1 :36	« Should have known, I would conceal your way, She knows, and she knows, she knows, she knows »	Premier refrain
14	1 :58	« And she knows »	
16	2 :02	« She knows, And she knows »	
17	2 :06	« She knows »	
19	2 :10	« And she knows, she knows »	
20	2 :16	Fill-in psychéd	
26	2 :44	« Colors show After the »	Deuxième couplet
29	3 :02	« June Your way »	Deuxième refrain
30	3 :08		
36 / Images d'un concert	3 :34		Solo musical
37	3 :56	Lick psychéd (Style Gershwin)	
45	4 :22	« Open your eyes, To these must I lie »	Pont
46	4 :28		
51	4 :36	« Open your eyes, To these must I lie »	
52	4 :40		
56	4 :43		
57	4 :44	« The way, and she knows »	Troisième refrain
58	4 :48		
59	4 :49	« And she knows, she knows, she knows »	
60	4 :54		
61	4 :56	« And she knows, she knows »	
62	5 :00	« She knows »	
63	5 :01		
64	5 :02	« And she knows, she knows, she knows »	
65	5 :08	« And she knows, she knows, she knows »	
67	5 :48		Finale

Groupe indépendant à l'époque, en 1989, The Smashing Pumpkins n'a pas utilisé un genre particulier pour le vidéoclip de la pièce « Rhinoceros », mais plutôt un mélange de plusieurs genres, pour créer une sorte de courtepoinTE visuelle cherchant à rendre l'univers du groupe et à faire connaître au public les visages de ses membres. Cette approche « patchwork » s'inscrit parfaitement dans l'idéologie du mouvement *indie* (lire indépendant), mais peu aussi s'expliquer par le budget restreint avec lequel les groupes musicaux émergents doivent composer.

La chanson donne une bonne idée de la dynamique douceur/violence qui deviendra la marque de commerce sonore du groupe. L'enregistrement apparaissant sur l'album *Gish* comprend entre autres 17 pistes de *feedback*.

Le vidéoclip de « Rhinoceros », le deuxième du groupe, a été réalisé par Angela Conway, qui avait aussi réalisé « Siva », leur seul vidéoclip antérieur. Nous avons laissé ce dernier de côté car trop similaire à celui qui nous intéresse présentement. Les deux vidéoclips ont d'ailleurs été tournés à l'aide du même budget de production, totalisant 30,000 dollars. La réalisatrice britannique s'était forgée la réputation de créer à peu de frais des vidéoclips au grand potentiel artistique, notamment pour le chanteur et artiste pluridisciplinaire australien Nick Cave.

Afin de bien identifier les différentes textures d'image en présence, j'ai mis les différentes lignes de mon tableau d'analyse⁷⁷ de la couleur dominante de chacun des plans. J'ai aussi mis des couleurs différentes aux paroles et aux parties instrumentales afin d'identifier les différentes phases de la structure de la chanson (couplet, refrain, pont, etc.).

D'une durée de cinq minutes quarante-huit secondes, ce vidéoclip est constitué de 67 plans, d'une durée moyenne de 5,3 secondes. Sur les 67 plans que compte le vidéoclip, 20 montrent Billy. James a droit à 12 plans, D'Arcy à 17, et Jimmy à 6. Quatre-vingts pour cent des plans (55) montrent un ou des membres du groupe.

Débutant sur une image d'un élément classique des fêtes d'enfants, soit un bâtonnet faisant des étincelles, le vidéoclip présente cinq textures d'images différentes.

Premièrement, des gros plans couleurs de Billy chantant la chanson sur fond noir (genre littéral).

⁷⁷ Voir appendice A, p.137.

Deuxièmement, des extraits filmés d'une promenade faite par les membres du groupe dans Hyde Park, à Londres (genre documentaire). Ils montrent souvent les membres du groupe, ou alors des statues sculptées sur une fontaine, rappelant des personnages mythologiques. Les quatre membres du groupe ont simplement amené une caméra « Super 8 » dans le parc et se sont filmés dans diverses poses pour compenser le matériel décevant filmé en concert. Ces images présentent une forte dominante de bleu. Elles apparaissent principalement pendant les ponts instrumentaux arabesques séparant les couplets dans la chanson. On les retrouve aussi à la fin du vidéoclip, pendant le dernier solo de guitare.

Troisièmement, des plans filmés dans un studio pourpre montrant les membres du groupe jouant de la guitare, ou alors semblant s'ennuyer. Il est intéressant de noter que si les musiciens tiennent le rythme avec leurs guitares, ils jouent de manière nonchalante, et demeurent toujours sur le même accord. Aussi, Billy ne chante jamais les paroles dans ces extraits. Ne pouvant donc être de genre littéral, je classerais cette partie dans le genre fiction. Mais cette fiction ne contient pas de récit, elle sert plutôt à créer une ambiance onirique particulière.

Dans une de ces scènes, D'Arcy fait rebondir une balle de ping-pong blanche qui paraît flotter. Elle semble manipuler la balle en défiant les lois de la gravité. Ce jeu répétitif, couplé à l'attitude nonchalante et blasée des musiciens, donne à l'ensemble une aura évoquant l'« inquiétante étrangeté » telle que formulée par Freud. Freud parle d'« inquiétante étrangeté » (*Das Unheimliche*, 1919) pour évoquer une impression effrayante suscitée par certains comportements répétitifs dont on ne saisit pas le sens.

C'est pendant un de ces plans, alors que D'Arcy semble échapper la balle, que la chanson prend musicalement son envol, alors que les guitares distorsionnées entrent en scène. La chanson passe alors de berceuse hypnotique à délire psychédélique, alors que Billy répète une douzaine de fois « And she knows ». À travers l'accumulation de sens proposés, D'Arcy est en quelque sorte consacrée magicienne.

L'effet de non-gravité a été créé en filmant D'Arcy faisant rebondir la balle, puis en faisant défiler la séquence à l'envers au ralenti (genre expérimental). Comme pour dérouter davantage le spectateur, le plan précédant celui dans lequel D'Arcy échappe la balle, et « déclenche » les accords distorsionnés, est présenté à l'envers. On aperçoit aussi dans cette partie une toupie, autre symbole de l'enfance.

Billy Corgan a indiqué que le plan de départ pour le vidéoclip était de filmer dans une minuscule salle rouge, si petite que les membres du groupe auraient constamment dû être l'un sur l'autre. Cette idée a été inspirée en partie par le vidéoclip « Close to me » de The Cure. Quand ils sont arrivés au lieu de tournage, le lieu mis à leur disposition s'avérait plutôt être une salle pourpre très grande. Ainsi, au lieu d'être à l'étroit ensemble, les membres du groupe se sont dispersés le plus loin possible les uns des autres dans la pièce.

Quatrièmement, des extraits d'un concert dans un petit club de Londres. Ici, si les images s'inscrivent dans le genre documentaire, leur montage s'approche davantage du genre expérimental, d'autant plus qu'on y voit parfois Billy chanter alors qu'il n'y a pas de paroles, puisque ces images servent surtout à meubler le solo de guitare. Le montage cherche à créer un effet synesthétique ; on est en pleine visualisation associative.

Ces bandes n'ayant pas donné le résultat escompté, on ne les voit que pendant le solo.

Cinquièmement, des images en noir et blanc, principalement le visage de Billy qui chante à la caméra (genre littéral). Ces images proviennent probablement du même tournage que les précédentes en couleur, mais sont cette fois-ci présentées en noir et blanc. C'est aussi dans ce format qu'est filmé le plan d'ouverture, le bâtonnet faisant des étincelles, typique des fêtes d'enfants.

Comme on peut le constater sur le tableau synthèse précédent, ce vidéoclip mélange les différents genres de manière plus ou moins aléatoire. L'introduction musicale est illustrée par un seul plan d'environ vingt-cinq secondes, qui se déroule dans la pièce pourpre (« fiction onirique »). Le premier couplet et le premier refrain font alterner des images couleurs de Billy chantant (« littéral »), lorsqu'il y a des paroles, avec des images tournées dans le parc (« documentaire »). De leur côté, le deuxième couplet et le deuxième refrain délaissent complètement les plans de genre « littéral » et « documentaire » pour ne montrer que les plans « fiction onirique » se déroulant dans la pièce pourpre. Le solo est meublé par les extraits de concert (genre « documentaire » présenté de manière « expérimentale »). Le pont montre les plans « fiction onirique » lorsqu'il y a des paroles, en alternance avec les plans en noir et blanc. Finalement, le troisième couplet mélange les genres « littéral », « documentaire » et « fiction onirique ».

Le vidéoclip présente donc un mélange de différents genres, soit le littéral, le documentaire, la fiction onirique et l'expérimental, tout en ayant recours au principe de la visualisation associative musique/image durant le solo de guitare.

Rhinoceros

Réalisation	Angela Conway
Durée	5:48
Nombre de plans	67
Durée moyenne des plans	5,3 secondes
Genres en présence	Littéral (Billy chante à la caméra)
	Documentaire (promenade dans Hyde Park)
	Fiction onirique (Pumpkins dans la pièce pourpre)
	Expérimental (défilement à reculons, effet synesthétique)
Trame narrative	Courtepointe (patchwork)
Visualisation associative	Musique /Images
Esthétique	5 textures d'images différentes
Références	« inquiétante étrangeté » <i>Das Unheimliche</i> de Freud
Symboles relatifs à l'enfance	Feu de Bengale, toupie
Plans montrant les membres du groupe	55, quatre-vingts pour cent des plans

3.2.2 Today

Plan #	Time Code	Son/Musique (Instrumentation) ou paroles	Partie de la Chanson
1	0 :00	Intro « Bonbon »	Préambule musical
4	0 :08	SILENCE	
7	0 :12	Intro « Bonbon »	
9	0 :16	SILENCE	
11	0 :26	Intro « Bonbon »	
13	0 :32	Début de l'intro	Introduction à la guitare distorsionnée
22	0 :56	« Today is the greatest... »	Premier couplet
30	1 :22	« I wanted more... »	Premier refrain
38	1 :46	« Today is the greatest... »	Deuxième couplet
46	2 :09	« Pink ribbon scars... »	Deuxième refrain
60	2 :33	« Today is, Today is... »	Pont
72	2 :52	Passe de drum	Troisième refrain
80	3 :08	« I want to turn you on... »	
88	3 :18	Passe de drum	
91	3 :18	« Today is the greatest... »	Couplet final
97	3 :42	Passe de drum, « Really known »	Finale
98	3 :46		
	3 :50		

Pour la compagnie *Virgin*, qui plaçait nombre d'espoirs dans cet extrait de l'album *Siamese Dream*, le vidéoclip « Today » devait servir de locomotive au groupe afin de l'établir comme un incontournable de la musique alternative. Le résultat fut des plus probants.

Dans mon tableau d'analyse⁷⁸, puisque la trame du vidéoclip est davantage linéaire que dans « Rhinoceros », et que la caméra est la même tout au long du vidéoclip (certaines images sont surexposées, et d'autres sont teintées à la fin du vidéoclip, mais la texture de l'image demeure la même, soit de qualité discutable), j'ai, cette fois, coloré les lignes selon les différentes parties de la structure de la chanson (préambule, introduction instrumentale, couplet, refrain, pont, etc.). J'ai aussi identifié d'une couleur différente les parties instrumentales, plus susceptibles de présenter des exemples de visualisation associative, ainsi que les parties relevant de l'onirisme dans le parcours du héros (soit les scènes dans lesquelles des couples s'embrassent).

⁷⁸ Voir appendice A, p.145.

Le vidéoclip compte 98 plans, pour une moyenne de 2,3 secondes par plan. Une place importante est accordée aux visages des membres du groupe dans le vidéoclip « Today ». Sur les 98 plans que compte le vidéoclip, un peu plus du tiers (37) montrent Billy. James a droit à 15 plans, D'Arcy à 10, et Jimmy à 7. Soixante plans montrent un ou des membres du groupe.

Cette fois-ci, le vidéoclip, de trois minutes cinquante secondes, déborde la durée de la chanson, soit trois minutes vingt et une seconde. En effet, il comporte une introduction d'une dizaine de secondes, pendant laquelle le motif préambule à la pièce musicale (pouvant rappeler la mélodie d'une boîte à musique pour enfant) est joué de manière intermittente, comme pour illustrer que c'est Billy qui l'hallucine, qu'il entend un appel. Aussi, le dernier plan se poursuit au-delà de la chanson, laissant entendre le bruit du moteur du camion qui roule au loin.

Contrairement au vidéoclip de « Rhinoceros », « Today » est constitué d'un récit unique. Billy, préposé blasé dans un comptoir de crème glacée mobile, entend une mélodie enfantine pendant qu'il lit une bande dessinée. Il aperçoit alors autour de lui des couples qui s'embrassent, mais qui disparaissent quand la mélodie se tait. À la troisième reprise de la mélodie, Billy en a assez. On voit qu'il a donné deux cornets de crème glacée monstrueux à chacun des trois enfants présents à son comptoir, et on aperçoit le camion qui quitte en trombe. On comprend que Billy a décidé de tout quitter quand on voit le camion qui roule à vive allure dans le désert, au son de la puissante introduction à la guitare distorsionnée de la chanson.

Tout au long de sa traversée du désert, Billy observe des couples s'embrassant dans les champs desséchés. Ces images ne sont pas sans rappeler le film *Zabriskie Point* d'Antonioni. Billy chante les paroles du premier couplet vaporeux de la pièce alors qu'il conduit.

Au moment du refrain, alors que les guitares distorsionnées font leur retour, il lance son chapeau d'employé. Il aperçoit alors quelqu'un sur le bord de la route, et s'arrête pour le faire monter. Il s'agit de James, guitariste du groupe, habillé d'une simple robe. James étant d'origine nipponne et portant les cheveux longs, il est difficile de définir son sexe, en raison de sa tenue, mais aussi de ses attitudes enfantines. Les Pumpkins joueront longtemps sur cette ambiguïté, du moins jusqu'au vidéoclip « Tonight, Tonight », premier où l'on voit

James habillé clairement en homme: Cette zone grise quant au sexe du guitariste permettra aux fans de distinguer entre eux les initiés des néophytes.

Le deuxième couplet, encore une fois beaucoup plus doux que le refrain, telle une berceuse psychédélique, montre Billy et James qui roulent dans le désert, euphoriques, voire en extase, comme sous l'effet de psychotropes. Billy se permet même de lâcher le volant à deux occasions, mais la procession continue.

À la reprise du refrain brutal, deux nouveaux personnages entrent en scène. Il s'agit de D'Arcy et Jimmy, respectivement bassiste et batteur du groupe. Ils interprètent les tenanciers d'une station-service exécutant des travaux de peinture. Jimmy fait le plein, alors que James revient de derrière des silos, habillé cette fois en cow-boy.

Alors que débute le pont musical précédant le dernier refrain, les quatre protagonistes commencent à peindre le camion. À ce moment, pour la première fois dans le vidéoclip, les images deviennent teintées de couleurs pastel (genre expérimental), ajoutant au côté hallucinant de l'ensemble. Très vite, les quatre larrons se retrouvent couverts de peinture, et en répandent généreusement sur le camion à l'aide de pinceaux ou directement avec leurs mains. Au son du martèlement de la batterie annonçant l'approche du dernier refrain, des images de pinceaux et de mains répandant de la peinture sont montées en suivant le rythme des tambours. Voilà un excellent exemple de visualisation associative. Sur la dernière pulsation, on voit Billy et Jimmy se projeter sur le camion plein de peinture.

Le début du dernier refrain est marqué visuellement par le retour des images de couples (et même parfois de trios) qui s'embrassent dans le champ desséché, montés en alternance avec les membres du groupe couverts de peinture.

Le dernier mouvement musical de la pièce reprend le motif du couplet vaporeux, mais cette fois joué avec des guitares musclées. Il marque aussi le retour de la mélodie enfantine qui servait de préambule à la pièce, mélodie qui se mêle au flot sonore distorsionné. On aperçoit alors le camion couvert de motifs abstraits peints à la main, tandis que ses quatre occupants se lancent des genres de confettis à l'intérieur. Il est intéressant de noter que personne ne tient le volant. Puis, le camion s'immobilise, et Billy est projeté hors du véhicule avec vigueur. Ses comparses lui lancent plusieurs objets par la tête, dont une chaise, et le camion décampe. Visiblement amusé, Billy les salue de la main, et observe autour de lui les nombreux couples qui s'embrassent dans les champs. Il soupire, met un chapeau de

cow-boy, et quitte la route, sortant du cadre, probablement pour aller rejoindre les groupes de Bacchantes.

Ce vidéoclip est donc beaucoup plus près du cinéma de fiction réaliste traditionnel que ce que le groupe avait présenté à son public jusqu'à maintenant dans sa carrière. Cela s'explique sans doute par l'apport de la compagnie de disque, qui a investi 150 000\$⁷⁹ dans la production du vidéoclip, et qui cherchait sans doute un produit final davantage linéaire afin de plaire au grand public.

« Today » étant le premier *single* du premier disque des Pumpkins sous l'étiquette *Virgin*, (un vidéoclip avait auparavant été tourné pour la pièce « Cherub Rock », qui devait, à la demande de Corgan, être le premier extrait de *Siamese Dream*, mais *Virgin* et *MTV* ne l'avaient pas endossé) les producteurs voulaient montrer les visages des membres du groupe en les intégrant au récit. On compte quatre gros plans de Billy dans le vidéoclip, sur les 98 au total. Si on compte tous les plans dans lesquels les visages des membres du groupe sont clairement identifiables, le score final est : Billy 15, James cinq, D'Arcy deux et un seul pour Jimmy⁸⁰. Billy et James se partageant un plan, c'est tout de même plus d'un cinquième des plans du vidéoclip qui montrent les visages des membres du groupe.

Dans « Today », Billy est présenté comme un marginal, jeune blasé d'un emploi minable, qui, sur un coup de tête, abandonne tout pour partir sans but prédéfini. Cela reflète sans doute le rêve de plusieurs adolescents devant subir des emplois dévalorisant à un salaire médiocre.

Malgré son budget imposant, le vidéoclip, réalisé par Stéphane Sednaoui, a été tourné avec de l'équipement photographique de basse qualité. Comme dans plusieurs vidéoclips des débuts des Pumpkins, cette décision relevait d'une intention stylistique.

Corgan affirme que le scénario du vidéoclip lui a été inspiré par un souvenir de jeunesse qu'il avait d'un conducteur de camion de crème glacée qui, quittant son travail, avait

⁷⁹ Today by The Smashing Pumpkins, Songfacts.com.

⁸⁰ Voir dans l'appendice A les cases jaunes dans la colonne « Valeur de plans » de ma grille d'analyse du vidéoclip « Today », p.145.

donné aux enfants du voisinage toutes ses réserves de crème glacée⁸¹. À propos de la chanson « Today », Corgan dit: « I was really suicidal [. . .] I just thought it was funny to write a song that said today is the greatest day of your life because it can't get any worse.⁸² » (« J'étais vraiment suicidaire [. . .] J'ai seulement pensé que ce serait amusant d'écrire une chanson qui dit qu'aujourd'hui est le plus beau jour de ma vie parce que ça ne peut pas empirer.⁸³ »)

Cette vision est ensuite passée par le filtre de la sensibilité de Sednaoui, qui a intégré au vidéoclip une référence esthétique évidente. En effet, Sednaoui était de son côté inspiré par le film *Zabriskie Point*, réalisé en 1970 par Michelangelo Antonioni. Ce film raconte l'histoire d'un étudiant militant qui assiste à l'assassinat d'un collègue noir par un policier lors d'une manifestation universitaire. Il tente de sortir le pistolet qu'il porte sur lui, mais un tiers assassine le policier avant lui. Il prend la fuite. Ayant auparavant manifesté des intentions suicidaires, il erre dans la ville, dépressif et affamé. Alors qu'il passe devant un aéroport, il décide de voler un avion. Puis, après avoir suivi une jeune femme roulant en voiture dans le désert, il s'y pose. Près du belvédère de *Zabriskie Point*, dans le parc national de la Death Valley, aux États-Unis, il fait l'amour avec cette femme, alors que plusieurs groupes de jeunes gens (habillés) simulent faire de même tout autour. Il peinture ensuite à la main l'avion avec sa copine. Puis il quitte cette dernière, décidé à retourner l'aéroplane à son propriétaire. Il se fera finalement assassiner par un policier tout juste après son atterrissage, à son retour à l'aéroport d'où il était parti.

L'essence des messages, tant celui de la chanson que celui du film, sont évoqués dans le vidéoclip, mais à travers une métaphore différente, qui évite de montrer l'aspect plus sombre du thème.

L'idée du camion peinturé à la main est aussi réminiscente d'une autre icône psychédélique, soit le « Merry Pranksters' magic bus ». Les Merry Pranksters étaient un groupe vivant de manière communautaire, formé au début des années 60 autour de l'auteur

⁸¹ Commentaire pour le vidéoclip « Today », 2001, *The Smashing Pumpkins 1991–2000: Greatest Hits Video Collection*, Virgin Records.

⁸² Azerrad, Michael, octobre 1993, *Smashing Pumpkins' Sudden Impact*, *Rolling Stone*.

⁸³ Traduction libre.

Ken Kesey. Adeptes de l'utilisation de drogues psychédéliques, le groupe est surtout connu grâce au long *road trip* qu'ils firent durant l'été 1964, un voyage aller-retour Californie/New York, à bord d'un autobus scolaire. Le véhicule, datant de 1939, peint de motifs psychédéliques tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, avait été baptisé « Furthur », un néologisme signifiant à la fois « plus loin » et « futur ». Neal Cassady, personnage phare du livre *On the Road*, de Kerouac, en était le chauffeur. Le groupe traversa les États-Unis, distribuant sur son chemin du LSD à quiconque voulait l'essayer. Leurs escapades furent recensées par Tom Wolfe dans son livre *The Electric Kool-Aid Acid Test*, qui devrait être porté au grand écran par Gus Van Sant en 2009. On peut aussi voir une reconstitution de cet autobus dans le film de 2007 *Across the Universe*, de Julie Taymor.

Le vidéoclip « Today » relève donc en grande partie du genre « récit de fiction » à la frontière du réalisme et de l'onirique, intégrant un passage empruntant au genre « littéral », le tout saupoudré d'une touche du genre « expérimental ». Puisque Billy y est vu chantant les paroles de la chanson, ce vidéoclip s'inscrit aussi dans le genre « littéral ». Il comprend également une citation cinéphilique évidente, des références à la contre-culture, en plus de miser à quelques reprises sur la visualisation associative.

Today

Réalisation	Stéphane Sednaoui
Durée de la chanson	3:21
Durée du vidéoclip	3:50
Nombre de plans	98
Durée moyenne des plans	2,3 secondes
Genres en présence	Fiction réaliste
	Fiction onirique
	Expérimental (images teintées de couleurs pastel)
	Littéral (Billy chante à la caméra)
Trame narrative	Linéaire, récit unique
Visualisation associative	Musique /Images
Esthétique	Texture granuleuse constante, en couleurs, certains plans sont teints de couleurs pastel
Références	<i>Zabriskie Point</i> d'Antonioni, Merry Pranksters' magic bus
Symboles relatifs à l'enfance	Enfants, camion de crème glacée ambulant
Plans montrant les membres du groupe	60, près du deux tiers des plans

3.2.3 Disarm

Plan #	Time Code	Son/Musique (Instrumentation) ou paroles	Partie de la Chanson
1 / Les membres du groupe jouent en planant au dessus d'une villa, en noir et blanc	0 :00	Bruit de grincement de métal du jouet	Préambule sonore
2	0 :02	Début de la chanson	Introduction à la guitare, sans paroles
4 / Vieil homme marche dans une ruelle sombre, en noir et blanc	0 :06		
5	0 :08	Cloches	
8 / Petit garçon dans un jardin, la texture d'image ressemble à des « archives de famille », teinte bleu	0 :14		
9	0 :14		
10	0 :18	« Disarm you with a smile... »	Premier couplet
18	0 :50	Début des violons »	Premier refrain
19	0 :52	« I used to be a little boy »	
20	0 :56	« So old in my shoes... »	
21	1 :00	Passe de violons	Pont musical sans paroles
35 / Vieil homme marche dans une ruelle sombre, en sépia	1 :26	Passe de violons	
36	1 :30	Passe de violon, croisement de l'alto	
37	1 :32	Passe de violons	
44	1 :41	« Disarm you with a smile... »	
45	1 :42	« And leave you like »	Deuxième couplet
46	1 :44	« They left me here... »	
48	1 :50	« The bitterness of one... »	
49	1 :56	« Alone »	
50	1 :57	« Ooh, the »	
51	1 :58	« Years burn »	
53	2 :02	Cloche	
55	2 :03	« Ooh, »	
57	2 :06		
63	2 :12	« -urn »	
64	2 :14	« I used to be a little boy »	Troisième refrain
65	2 :18	Violons, « So old... »	
68	2 :24	« Is my voice »	
69	2 :26	« What's a boy supposed... »	
71	2 :30	« In me... »	
73	2 :64	« In you, My love »	Reprise du refrain
78	2 :41	« The killer in me is the... »	
85	2 :55	Coup de cymbale « Over... »	
86	2 :56	« The killer in me is the... »	
87	3 :00	« You, Send this smile... »	
88	3 :04	Passe de violon « You »	Finale sans paroles
89	3 :06	Passe de violon	
91	3 :08	Point d'orgue final	
	3 :20		

« Disarm » a permis aux Pumpkins de récolter ses premières nominations aux *MTV Video Music Awards* de 1994, dans les catégories Meilleur vidéoclip alternatif et Meilleur montage.

Bien que beaucoup moins brouillon que le vidéoclip « Rhinoceros », « Disarm » est lui aussi constitué d'un « patchwork » comprenant trois groupes d'images aux textures différentes. J'ai donc eu recours à une méthode similaire à celle utilisée dans mon tableau d'analyse de « Rhinoceros » pour répartir les trames de fonds colorées de ce tableau⁸⁴, c'est-à-dire en m'inspirant de la couleur dominante du plan analysé. Encore une fois, j'ai mis des couleurs différentes aux paroles et aux parties instrumentales afin d'identifier les différentes parties de la structure de la chanson (couplet, refrain, pont, etc.).

Une place importante est encore une fois accordée aux visages des membres du groupe dans le vidéoclip « Disarm ». Sur les 91 plans que compte le vidéoclip, le tiers des plans (30) montrent Billy. James a droit à 9 plans, D'Arcy à 11, et Jimmy à 4. Plus de la moitié des plans (54) montrent un membre du groupe. S'écoulant sur trois minutes vingt secondes, les 91 plans ont une durée moyenne de 2,2 secondes.

S'ouvrant lui aussi sur une image d'un jouet pour enfant, un trapéziste miniature en métal, le vidéoclip « Disarm », réalisé par Jake Scott, présente donc trois textures d'images différentes.

Premièrement, les images les plus courantes dans le vidéoclip montrent les membres du groupe en noir en blanc, jouant de leur instrument respectif en « flottant » autour et au-dessus d'une maison. Comme dans « Today », on se retrouve en plein genre « fiction onirique ». Mais, comme Billy y chante les paroles et que les musiciens y jouent de leur instrument de manière synchrone avec la musique, on est aussi à la frontière du genre « littéral ».

Cet effet d'apesanteur a été créé grâce à la technique du « keying » (genre expérimental), c'est-à-dire en filmant d'abord les musiciens devant un écran vert, pour ensuite enlever ce fond vert à l'aide d'une table de montage vidéo, et le remplacer par des images de la maison tournées à un autre moment. Ce « collage » vidéo explique aussi

⁸⁴ Voir appendice A, p.160.

pourquoi les musiciens sont toujours montrés en gros plan et en plongée, ou en contre-plongée (on ne voit jamais sur quoi ils s'appuient, que ce soient leurs jambes ou un siège, car cela aurait enlevé à l'effet « volatile » recherché). Bref, les Pumpkins sont ici montrés comme des anges, voire des « Peter Pan » flottant au-dessus d'une maison, interprétant leur chanson.

On peut aussi observer quelques « inserts » tournés avec la même texture d'image, soit Billy tenant dans ses mains un récipient rappelant un Graal, une main humaine tenant une main en plâtre tenant une poupée en forme de bébé, ou encore des mains tenant un masque sud-américain en terre cuite. Encore une fois, ces images ont été « key-ées », pour donner l'impression que ces éléments volent autour et au-dessus de la maison.

Deuxièmement, un même long plan présentant un vieil homme marchant dans une ruelle souterraine est découpé en sept parties dispersées chronologiquement à travers le vidéoclip. Ces images sont encore une fois en noir et blanc, mais je les ai mises à part car elles sont beaucoup plus sombres et contrastées, et ne sont pas en lien avec les précédentes. Elles n'ont recours à aucun trucage, si ce n'est que le troisième segment est présenté en sépia. Le plan qui suit, montrant en gros plan des larmes tombant dans une main, revient avec la même texture dense et contrastée, mais à nouveau en noir et blanc. On a ici affaire à un récit indépendant du reste du vidéoclip, du genre « fiction », mais cette fois réaliste.

Troisièmement, des images d'un petit garçon jouant à l'extérieur reviennent régulièrement dans le vidéoclip. Mis à part le dernier plan de l'oeuvre, ces plans sont parmi les plus courts du vidéoclip. Ces images sont d'une qualité inférieure aux autres présentées dans le vidéoclip, et rappellent la texture brute de celles qu'on retrouve dans « Rhinoceros » et « Today ».

Présentant une forte dominante de bleu, les images du petit garçon s'apparentent à des vidéos domestiques, à des archives de familles. Je les classerais donc dans le genre « documentaire ». Non pas en raison de leur origine, mais plutôt de leur « fonction ». Je doute que des images d'un documentaire sur un petit garçon aient été intégrées au vidéoclip; on a plutôt dû tourner ces images pour le vidéoclip, mais en leur donnant intentionnellement une facture « documentaire ». Cela rejoint la pensée de Youngblood abordée auparavant : le réalisateur s'allie une réalité pré-stylisée, standardisée, pour se rapprocher de notre mode d'appréhension des événements ordinaires le plus courant, soit dans le cas qui l'intéresse la

télévision. Le spectateur l'accepte comme étant plus réaliste parce que cette réalité concorde plus étroitement à la perception observée à travers le filtre télévisuel, dans laquelle la réalité non-stylisée est tamisée et moulée à travers le processus d'un médium donné.

Ces images de facture documentaire ne s'accrochent pas un récit, mais servent plutôt à établir une ambiance : elles montrent de courts segments dans lesquels le petit garçon semble triste ou colérique, comme si ces images étaient en fait des souvenirs d'une enfance difficile. Le réalisateur cherche en quelque sorte à nous injecter des souvenirs d'une enfance douloureuse, pour nous faire adhérer au propos de la chanson.

Écrite par Billy Corgan, la chanson « Disarm » est l'une des plus estimées par les membres du groupe. Pièce acoustico-symphonique, « Disarm », avec sa guitare sèche, ses violons et ses cloches au timbre religieux, représente bien le côté plus sombre-doux du groupe, sans les éléments rocks se retrouvant sur des pièces comme « Today » et « Rhinocéros ». « Corgan considers it the most personally important song on *Siamese Dream*.⁸⁵ » (« Corgan la considère comme étant la chanson ayant la plus grande importance personnelle sur l'album *Siamese Dream*.⁸⁶ »)

« Corgan, however, has clearly asserted that the song is about the shaky relationship he had with his parents while growing up.⁸⁷ » (« Cependant, Corgan a clairement affirmé que la chanson traite des rapports houleux qu'il a entretenus avec ses parents tout au long de son enfance⁸⁸. ») Avec les paroles « The killer in me is the killer in you⁸⁹ » (« Le tueur en moi est le tueur en toi⁹⁰ »), il s'adresse directement à ses parents. D'où l'intérêt du réalisateur à injecter des souvenirs d'enfance mélancoliques dans l'imaginaire du spectateur.

⁸⁵ Listessa, 29 mai 1998, Entrevue avec Billy Corgan, http://www.spfc.org/online/qualityposts.html?content_id=542.

⁸⁶ Traduction libre.

⁸⁷ Entrevue avec Billy Corgan et Jimmy Chamberlain, 1993, <http://www.starla.org/articles/rage2.htm>.

⁸⁸ Traduction libre.

⁸⁹ Corgan, Billy, « Today », 1993, Virgin Records.

⁹⁰ Traduction libre.

De plus, on observe encore une fois une récurrence d'éléments reliés à l'enfance dans le vidéoclip « Disarm », soient le trapéziste métallique en ouverture, deux tricycles (un au sol dans la cour de la maison alors que Billy chante dans les airs, un autre sur lequel le petit garçon est assis), ainsi qu'une main tenant une figurine d'un petit bébé en plâtre.

Contrairement à ses prédécesseurs, le vidéoclip « Disarm » est le premier des Pumpkins à présenter une facture résolument professionnelle. L'image y est d'une qualité cristalline, mis à part les plans s'inspirant du genre documentaire, dont la texture vidéographique est évidente.

Le vidéoclip a aussi recours à la visualisation associative musique/image dans son montage. En effet, des groupes d'images sont montés en suivant des moments-clés musicaux, comme l'apparition de cloches, de cymbales ou de roulements de tambours. Aussi, dans le pont musical sans paroles séparant le premier refrain du deuxième couplet, chaque note de violon est soulignée par un seul plan, qui laisse place à un autre à chaque nouvelle note. Dans ces cas, on a affaire à la visualisation associative telle qu'utilisée en publicité, c'est-à-dire cherchant à créer un effet chatoyant, pour le seul plaisir des sens.

On peut aussi observer un autre exemple de visualisation associative tout juste après le plan sépia, dans le gros plan montrant la main recevant les larmes au son du roulement de tambour. Dans ce plan, la visualisation associative n'est pas créée à travers le montage, mais bien en se servant du contenu visuel de l'image. Ici, on injecte du sens en utilisant un moment de la chanson, le roulement de tambour, pour souligner une image forte, soit celle des larmes qui tombent dans la main du vieil homme. Le même procédé est utilisé plus loin, quand le petit garçon ferme les yeux ou frappe du poing au son de cloches au timbre religieux.

Pour ce vidéoclip, Billy tenait à montrer le groupe en train de planer au-dessus d'une ville. De son côté, Jake Scott avait élaboré un concept en s'inspirant d'un livre de Paul Auster intitulé *Mr. Vertigo*. Pour Scott, la chanson était intimement liée à l'enfance. Dans le livre d'Auster, Mr. Vertigo est en fait un homme nommé Walt, dont on lit l'autobiographie qu'il a écrite avant de mourir. Dans sa jeunesse, Walt est un orphelin négligé élevé à la dure par un oncle méchant et une tante indifférente. À onze ans, il est recueilli par maître Yéhudi qui lui promet de lui apprendre à voler. Scott a transformé cette idée pour élaborer l'histoire

d'un petit garçon sans sourire qui, prisonnier d'un jardin dont il ne peut sortir, s'envole dans sa tête⁹¹.

S'il appréciait le traitement visuel, Billy ne voulait pas que l'aspect narratif domine le vidéoclip, sans doute par pudeur (la chanson traitant de sa propre enfance malheureuse). Seuls certains éléments du concept ont donc été conservés, mais organisés dans un tableau plus abstrait. Le vieil homme, par exemple, qui représente le petit garçon à la fin de sa vie, repensant à son passé, apparaît être le seul élément autour duquel un récit peut être élaboré.

Aussi, si le vidéoclip présente une alternance relativement constante entre les plans du groupe volant au dessus de la villa et ceux du petit garçon, le récit de « fiction réaliste » montrant le vieillard est divisé en huit segments qui, mis à part le premier couplet, se retrouvent chacun dans une partie (introduction couplet, refrain, etc.) de la chanson. Le deuxième couplet en compte cependant deux, entrecoupés d'un rapide plan du petit garçon, au son de « alone ».

Ce vidéoclip relève donc d'un croisement des genres « fiction onirique » et « littéral », amalgame encore une fois rendu possible grâce à l'utilisation d'une technique se rapportant au genre « expérimental ». Les segments montrant le vieil homme s'inscrivent dans le genre « fiction réaliste », alors que ceux montrant le petit garçon s'apparentent au genre « documentaire ». « Disarm » comprend également une référence à la littérature, et mise aussi à quelques reprises sur la visualisation associative.

⁹¹ Commentaire pour le vidéoclip « Disarm », 2001, *The Smashing Pumpkins 1991–2000: Greatest Hits Video Collection*, Virgin Records.

Disarm

Réalisation	Jake Scott
Durée	3:20
Nombre de plans	91
Durée moyenne des plans	2,2 secondes
Genres en présence	Fiction onirique (Pumpkins volant) Littéral (Billy chante à la caméra) Expérimental (keying) Fiction réaliste (vieil homme qui marche) Documentaire (vidéo « domestique », style archives de famille, du petit garçon)
Trame narrative	Patchwork
Visualisation associative	Musique/Images
Esthétique	3 textures d'images: Noir et blanc « professionnel », sépia « professionnel », vidéo granuleuse bleutée
Références	<i>Mr. Vertigo</i> , de Paul Auster
Symboles relatifs à l'enfance	Trapéziste miniature en métal, tricycles, figurine d'un bébé en plâtre, petit garçon
Plans montrant les membres du groupe	54, plus de la moitié des plans

3.2.4 Bullet with Butterfly Wings

Plan #	Time Code	Son/Musique (Instru-mentation) ou paroles	Partie de la Chanson
1 / Royaume clos de Billy et du groupe	0 :00	« The world is a vampire »	Premier couplet
2 / Prison à ciel ouvert	0 :04	Riff de guitare	
4	0 :07	« Sent to drai- »	
7	0 :11	« Secret destroyers »	
13	0 :16	« Flames »	
15	0 :18	« And what do »	
17	0 :20	« Get »	
18	0 :20		
21	0 :23	« Pai-lai-i- »	
24	0 :27	« Betrayed desires »	
28	0 :32	Coup de tambour, « Game »	
30	0 :34	Coup de tambour	
31	0 :35	Coup de tambour, « Even though »	
33	0 :38	Coup de tambour, « Know »	
37	0 :41	Coup de tambour, « I'll »	
40	0 :43	Coup de tambour, « Cool »	
42	0 :46	Coup de tambour, « Cold »	
46	0 :49	Coup de tambour, « -oh »	
47 / Trou au centre de la prison où le groupe joue pour les travailleurs	0 :50	Coup de tambour	
48	0 :50	Passe rythmique menant au refrain	Premier refrain
50	0 :52	« Despite all my »	
53	0 :54	« Still »	
54	0 :54	« Just a rat »	
56	0 :55	Passe rythmique	
58	0 :57	« Despite »	
63	1 :02	Passe rythmique	
67	1 :05	« Lost can »	
71	1 :08	Passe rythmique, « Des- »	
72	1 :09	« Pite all my »	
74	1 :11	« Still just a »	
76	1 :12	« Cage »	
78	1 :14	Passe rythmique de la fin du refrain	Deuxième couplet
80	1 :16	Passe rythmique de la fin du refrain	
81	1 :17	Passe rythmique de la fin du refrain	
82	1 :18	Coups de tambour, « Now I'm naked »	
83	1 :20		
85	1 :21	« Nothing »	
88	1 :24		
91	1 :26	« Fake »	
95	1 :30	« For just »	
96	1 :30	« One more »	
103	1 :38	« I want »	
105	1 :40	« ai-i- »	
107	1 :42	« And what »	
108	1 :42	« Do you »	
110	1 :44		
111	1 :45		

113	1:47	2 coups de tambour, « Feel the »	
114	1:48	Coup de tambour, « Same »	
116	1:50	Coup de tambour	
120	1:54		
122	1:56	Coup de tambour, « I'll »	
123	1:57	Coup de tambour, « Show »	
125	1:59	2 coups de tambour, « All my »	
127	2:00	Coup de tambour, « And »	
130	2:02	2 coups de tambour, « Like old »	
131	2:03	Coup de tambour, « Job »	
132	2:04	Coup de tambour	
134	2:06	Passe rythmique menant au refrain	
135	2:07	Passe rythmique menant au refrain	
136	2:08	« Despite all my rage I am »	Deuxième refrain
140	2 :12	Passe rythmique	
141	2 :13	« Despite all my »	
142	2 :14	« Rage »	
144	2 :15	« Just a »	
146	2 :17	« Cage »	
147	2 :18	Passe rythmique	
148	2 :18	« Someone »	
151	2 :20	« What is lost can »	
152	2 :21	« Never be »	
153	2 :22	Passe rythmique, « Saved »	
154	2 :24	Passe rythmique	
155	2 :25	« Despite all my »	
157	2 :26	« Still »	
159	2 :28	« A rat in a »	Solo musical
160	2 :28	« Cage »	
161	2 :29		Pont
186	2 :44	« Tell me I'm »	
187	2 :45	« The »	
188	2 :46	« Only one »	
191	2 :48	« Me »	
193	2 :49	« Other »	
196	2 :52	« Jesus »	
198	2 :54	« Only son »	
199	2 :55		
202	2 :57	« Chosen »	
204	2 :59		
207	3 :01	« Only »	
208	3 :02	« Son for »	
209	3 :03	« Yo- »	
210	3 :04	« -ou »	
211	3 :05	Passe rythmique	
212	3 :06	Passe rythmique	
213	3 :06	Passe rythmique	
214	3 :07	Passe rythmique	
215	3 :08	Passe rythmique	Interlude doux
216	3 :09	Début de la partie douce de la chanson. « Despite all my rage I am still just »	
218	3 :14	« Despite all my rage I am »	
221	3 :18		

223	3 :20	« Then someone will say what is lost »	
224	3 :22	« Can never be »	
226	3 :25	« Despite all my rage I am »	
227	3 :28	« Still just a rat in a »	
228	3 :29	Passé rythmique, « Ca- »	Troisième refrain
229	3 :30	Passé rythmique, « -age »	
231	3 :31	« Despite »	
235	3 :33	« Still just a »	
236	3 :34	« Rat in a »	
238	3 :35	« Despite »	
239	3 :36	« All my »	
241	3 :37	« I am still just a »	
242	3 :38	« Rat in a »	
244	3 :39	« -pite »	
246	3 :40	« Rage I am »	
248	3 :41	« Just a »	
249	3 :42	« Rat in a »	
251	3 :42	Roulement de tambour	
252	3 :43	Roulement de tambour	
253	3 :43	Roulement de tambour	
257	3 :46	« Tell me »	Pont
263	3 :50	« Me »	
265	3 :51	« Other »	
266	3 :52	« One »	
269	3 :53	« Je- »	
270	3 :54	« -sus »	
271	3 :54	« Was an on- »	
273	3 :56	« Son »	
274	3 :56	« For »	
278	3 :58		
279	3 :59	Roulement de tambour	
281	4 :00	Roulement de tambour, « And »	Pont final
282	4 :01	« I still »	
283	4 :01	« Believe »	
288	4 :04	« And »	
289	4 :04	« I »	
290	4 :05	« Still be- »	
291	4 :05	« -lieve »	
294	4 :08		
295	4 :08		
296 / D'Arcy, entouré de travailleurs, mais sans son instrument, dans le trou	4 :09		
297	4 :10	« Can »	
298	4 :10		
299	4 :11	« Saved »	
301	4 :12	« That »	
303	4 :14		
304	4 :15	Finale (Extroducton) à la guitare distorsionnée	
305	4 :16		
306 / Terre mouillée	4 :17		
307	4 :18	Dernière note à la guitare distorsionnée	
308	4 :18		

309 / Le trou et la falaise sont vides, il ne reste que le poteau à hauts parleurs et les échelles.	4 :19		
	4 :20		

Premier extrait de ce qui fut probablement le disque le plus ambitieux des années 90, l'album double *Mellon Collie and the Infinite Sadness*, la chanson « Bullet with Butterfly Wings » et le vidéoclip l'accompagnant se devaient de frapper un grand coup. Le mandat de la compagnie *Virgin* était clair : Kurt Cobain ayant trouvé la mort en avril 1994, il fallait créer à la fois un nouvel hymne et un nouveau porte-étendard pour les « orphelins » de la jeunesse grunge. C'est dans ce vidéoclip, paru en octobre 1995, qu'on fait pour la première fois la connaissance de ZERO, l'alter-ego de Billy, qui se veut le personnage emblématique de ce troisième album pour les Pumpkins, et dont le destin se poursuivra jusqu'au cinquième album du groupe.

Billy Corgan, qui a écrit l'album à l'âge de 28 ans, décrit *Mellon Collie and the Infinite Sadness* comme étant un adieu à sa propre jeunesse. Il affirme : « I'm on the edge of losing my connection to youth, but I wanted to communicate from the edge of it, an echo back to the generation that's coming, to sum up all the things I felt as a youth but was never able to voice articulately.⁹² » (« Je suis sur le point de perdre mon lien avec la jeunesse, mais je voulais communiquer depuis la frontière de celle-ci, un écho à la génération montante, faire la somme de toutes les choses que je ressentais quand j'étais jeune mais que j'étais incapable d'exprimer de manière articulée.⁹³ ») Le thème du temps qui passe, souvent abordé dans l'œuvre de Corgan, explique sans doute la récurrence des symboles reliés à l'enfance dans les vidéoclips des Pumpkins.

Encore une fois, une place importante est accordée aux visages des membres du groupe dans le vidéoclip « Bullet with Butterfly Wings ». Sur les 309 plans que compte le vidéoclip, un peu moins du tiers (87) montrent Billy. James a droit à 27 plans, D'Arcy à 32, et Jimmy à 28. La moitié des plans (155) montrent un ou des membres du groupe. De son

⁹² Corgan, Billy, cité par Greg Kot, "A Long Strange Trip To 1979". *Chicago Tribune*. (disponible sur <http://www.starla.org/articles/mtc1.htm>).

⁹³ Traduction libre.

côté, le Héros a droit à 39 plans. D'une durée de quatre minutes vingt secondes, les 309 plans de ce vidéoclip ont une durée moyenne de 0,84 secondes.

Il est intéressant de noter que « Bullet with Butterfly Wings » est le dernier vidéoclip dans lequel Corgan a des cheveux. En effet, il s'est rasé le crâne avant le tournage du vidéoclip « 1979 », et conserve cette apparence depuis.

Le vidéoclip nous présente trois univers, chacun identifié par sa couleur dominante dans mon tableau d'analyse⁹⁴. J'ai aussi souligné d'une autre couleur les différentes parties dans les paroles de la chanson (couplets, refrains, ponts, etc.), ainsi que les parties instrumentales, encore une fois plus susceptibles de présenter des exemples de visualisation associative.

Ici, comme dans « Today », la trame du vidéoclip est davantage linéaire que dans « Rhinoceros », et la caméra est la même tout au long du vidéoclip. Certaines images sont surexposées ou présentent des flashes lumineux, et celles montrant la prison sont teintées de bleu, mais la texture de l'image demeure la même tout au long du vidéoclip. Sa qualité est supérieure à celle de « Today » pour ce qui est du grain de l'image, mais elle s'avère toutefois moins léchée que celle des images de « Disarm ». Un plan du vidéoclip est même volontairement abîmé, comme si on avait gravé dans une pellicule film.

Le premier monde en est un clos, sans ciel et sans fenêtres, peut-être souterrain. C'est en quelque sorte la tanière des Pumpkins (genre fiction onirique). Billy y a son trône, D'arcy y a son lit, tous deux pivotants. Si ces plans ne sont pas traversés du fil d'un récit, ils servent toutefois à établir une atmosphère glauque, sinistre, inquiétante. Des toiles serties de graffitis tels « Anim », « Vampi » et « Rage » y sont suspendues à l'arrière-plan. Le rouge sang domine dans les plans montrant Billy, le chrome dans ceux présentant les autres membres du groupe.

Le second univers s'apparente à un camp de travail dans le désert, à une prison sans murs. Plusieurs dizaines de travailleurs y cheminent en rang, gravissant des échelles de bois rudimentaires, portant parfois des sacs de jutes. Ils sont tous affreusement sales. On ignore pourquoi ils y sont, et ce qu'ils y font, si ce n'est que quelques-uns d'entre eux se servent de pioches. Du lot se dégage un « Héros », plus petit, plus maigre et plus laid que les autres,

⁹⁴ Voir appendice A, p.173.

dont on suit le parcours (genre fiction onirique) dans ce monde barbare de violence et de pauvreté extrême. Il deviendra l' « élu » du groupe lorsque, en creusant la terre de ses mains, il découvrira un papillon. Les plans tirés de cet univers sont d'un monochrome terreux tirant sur le bleu.

Le dernier espace sert en fait à la réunion des deux précédents. En effet, au centre de la prison désertique à ciel ouvert se trouve un vaste trou, dans lequel les Smashing Pumpkins interprètent leur pièce (genre littéral) pour les travailleurs attentifs restés sagement en rang en haut de la falaise. Au centre de l'enclave se dresse un poteau soutenant un système de haut-parleurs élaboré. Ce totem moderne porte aussi des tiges métalliques, au bout desquelles sont suspendues des étoiles faites de papier doré, éléments faisant encore une fois référence à l'enfance. Ces plans, servant de lien entre les deux univers hétérogènes précédents, se retrouvent en grande majorité durant les deux premiers refrains de la chanson, ainsi que pendant les ponts précédant la partie acoustique et la finale.

Cette fois-ci, le vidéoclip est constitué de deux trames parallèles, qui se recoupent à travers les plans dans lesquels le groupe joue au centre de la prison.

Billy y incarne ZERO (tel qu'inscrit sur le gilet qu'il porte), qui semble être le maître du monde clos dans lequel les membres du groupe évoluent. Souvent sur son trône pivotant, il reprend des gestes rappelant la religion (mains en prière, bras en croix), la guerre (salut militaire fasciste) et l'enfance rebelle (grimace en montrant ses dents croches, se fait des lunettes avec ses mains, crache, suce son pouce). Son personnage apparaît narcissique (il prend parfois la pose sur un piédestal) et a des allures de gamin avec sa coiffure d'enfant sage, tel un *Peter Pan* gothique.

Il est intéressant de remarquer que, comme dans tous les vidéoclips des Pumpkins, Billy est ici filmé de manière à ce qu'on ne remarque pas sa stature imposante (190 cm). Lorsque Corgan n'est pas montré seul, on a recours à la plongée, à la contre plongée ou encore à l'insert. On évite de le filmer en « plan pied » en compagnie des ses acolytes musiciens, qui sont tous beaucoup plus petits que lui. Cette précaution sert sûrement à renforcer le sentiment d'identification chez son public cible, soit des adolescents n'ayant pas terminé leur croissance. Le stéréotype de l'adolescent chétif et efflanqué colle davantage à l'esthétique *grunge* que la carrure imposante et athlétique qui caractérise Corgan en réalité.

Dans le premier couplet, ZERO, enfermé avec ses comparses dans cette cave sinistre, semble partager l'aliénation des travailleurs de la prison. Les Pumpkins agissent même comme un baume sur leur existence morne et répétitive, puisque le refrain, pendant lequel le groupe joue dans le trou au centre du camp de travail, constitue le seul moment durant lequel les esclaves ne travaillent pas. Ils observent du haut de la butte, ou encore dévalent celle-ci pour s'approcher des musiciens.

Puis, durant le deuxième couplet, un nouveau personnage se dégage de la masse uniforme des travailleurs. Chétif, sale et laid, ce « Héros » semble incarner la soumission. On le voit se lever en même temps que ses acolytes d'infortune pour aller travailler. Cependant, on le voit aussi réfléchir, distillant le germe d'une révolte potentielle. De son côté, ZERO a changé d'attitude. Il semble maintenant rire, et même se délecter de la souffrance qu'on nous montre en parallèle. Le refrain qui suit ce deuxième couplet reprend le même motif du concert dans la prison vu la première fois.

Vient ensuite le premier pont musical, durant lequel on voit des travailleurs pelleter en groupe. À l'écart, le « Héros » creuse lui aussi un trou dans la terre sèche, mais directement avec ses propres mains. On voit par la suite des échauffourées éclater parmi les travailleurs, alors que le « Héros » est harcelé par ses codétenus. On comprend qu'il a déterré quelque chose de précieux que tous veulent s'approprier. Billy chante : « Tell me I'm the only one, Tell me I'm the chosen one ». Semblant au comble de l'épuisement, le « Héros » est transporté par ses pairs, tel un Christ sur son chemin de croix. Billy chante « Jesus was an only son for you ». On est ici en présence d'un exemple de visualisation associative paroles/images. Le « Héros » s'évanouit dans les bras de ses acolytes au moment où le pont se termine. Le trésor est enfin dévoilé : on voit un papillon au creux des mains du « Héros ».

C'est alors que s'entame la partie acoustique de la chanson. Au son des doux arpèges des guitares, des gouttes de pluies éclaboussent progressivement une marre de boue. Les travailleurs accueillent cette ondée dans un délire extatique. De son côté, dans l'obscurité de sa cave, ZERO, boudant sur son trône, semble contrarié par la tournure des événements. Prenant des mimiques enfantines, les mains dans les airs, il chante doucement le refrain : « Despite all my rage, I am still just a rat in a cage », alors qu'on observe des corps de travailleurs se roulant dans la boue. De l'ensemble se dégage une ironie malsaine.

L'intermède se termine alors que ZERO, assis sur son trône, mains jointes, interrompt la douche salvatrice en hurlant « Cage ». Le refrain est repris, mais avec toute sa fureur originale. La douce pluie se transforme alors en un puissant jet d'eau qui fait crouler les prisonniers dans la gadoue. ZERO, au départ associé aux victimes, serait donc en fait le véritable tyran. Après un feu d'artifice de plans brefs tirés de tous les segments du vidéoclip, ce dernier se termine sur une image de l'agora désertique centrale, complètement vide, si ce n'est le poteau soutenant les haut-parleurs.

Réalisé par Samuel Bayer, ce vidéoclip est fidèle à l'esprit du style *grunge* en vogue à l'époque. Bayer est d'ailleurs celui qui avait réalisé le vidéoclip « Smells like Teen Spirit » de *Nirvana*, un classique du genre. Pour l'aspect visuel de « Bullet with Butterfly Wings », Bayer s'est inspiré de documentaires traitant de l'exploitation des travailleurs de mines de diamants et de charbon, et plus particulièrement des images noires et blanches d'ouvriers du photographe brésilien Sebastiao Salgado. Un des reportages les plus renommés de ce dernier, intitulé *La Mine d'or de Serra Pelada*, porte sur le quotidien dans une mine d'or au Brésil, reportage dans lequel il parvient à décrire les conditions de travail extrêmement arides auxquelles les mineurs sont soumis. Bayer cherchait d'ailleurs à donner l'impression que le vidéoclip avait été tourné en Amérique du sud. Cette chanson, une dénonciation à demi-ironique de la part de Corgan du vedettariat chez les musiciens rock, est illustrée par un vidéoclip qui suggère un lien entre l'agitation frénétique et la cohue des foules de concert rock et les conditions lamentables d'un camp de travail. Le réalisateur affirme qu'environ deux milles figurants bénévoles ont participé au tournage. Billy parle plutôt de quatre cents jeunes.⁹⁵

De son côté, le groupe s'est servi de ce vidéoclip pour établir sa nouvelle incarnation visuelle, davantage « glam rock », conséquente avec leur nouvel album. Billy porte son désormais célèbre chandail noir griffé « ZERO » en argent, ainsi que des pantalons aussi argentés, alors qu'on ne peut toujours pas établir le sexe de James tant son accoutrement et sa chevelure sont extravagants. Le contraste qui se dégage de la rencontre de ces deux univers, la geôle et le « glam rock », la décadence et la séduction, est très puissant.

⁹⁵ Commentaire pour le vidéoclip « Bullet with Butterfly Wings », 2001, *The Smashing Pumpkins 1991–2000: Greatest Hits Video Collection*, Virgin Records.

Corgan a affirmé : « We generally resisted the idea of what I call the classic MTV rock video, which is like lots of people jumping around and stuff. But that song in particular, *Bullet...*, we felt that it was probably the first and only time that we would be sort of willing to do that, because it just seemed to really work for the song.⁹⁶ » (« Nous avons généralement résisté à l'idée de ce que j'appelle le vidéoclip rock classique de *MTV*, qui présente des gens sautant partout, etc. Mais pour cette chanson en particulier, *Bullet...*, nous sentions que c'était probablement la première et unique fois où nous pourrions être intéressés par un tel concept, parce que ça semblait réellement adéquat pour cette chanson.⁹⁷ »)

Il est intéressant de noter comment la structure de la chanson a influencé le montage du vidéoclip. En effet, les couplets de la chanson sont illustrés par une alternance de plans montrant d'une part le royaume des Pumpkins et de l'autre la prison à ciel ouvert. Cependant, dans les deux premier refrains et pendant le pont, les plans du monde clos de Billy laissent place aux images du groupe jouant dans le trou au centre de la prison. Les couplets, presque chuchotés, sont illustrés par des plans montrant un endroit clos où les personnages sont filmés de près, alors que les refrains et le pont, empreints de fureur, montrent un endroit vaste, dans lequel ce cri primal a l'« espace » nécessaire pour résonner dans toute sa puissance. Cependant, après l'interlude musical plus doux, cette convention est délaissée, puisque jusqu'à la fin du vidéoclip, on observe le retour de l'alternance qui avait cours dans les deux premiers couplets, saupoudré ici et là de plans du groupe jouant pour les travailleurs au centre du camp de travail.

On peut aussi faire une observation intéressante à propos du fait que le Héros tient dans ses mains un papillon. Si le titre de la pièce est *Bullet with Butterfly Wings*, en aucun moment ses paroles font-elles référence soit à l'insecte, soit à un projectile. Le titre de l'œuvre colle donc davantage au vidéoclip qu'à la chanson seulement, puisque c'est le visuel qui nous permet de boucler cette boucle. Le titre de cette pièce se révèle donc moins en lien avec la chanson seule qu'avec le vidéoclip, que les Pumpkins confiment ainsi comme la version la plus aboutie d'un *single* musical.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Traduction libre.

Ce vidéoclip relève donc d'un croisement des genres « fiction onirique » et « littéral ». Il comprend encore des références à l'enfance, en plus cette fois d'allusions au christianisme. Les quelques traces du genre « expérimental » se limitent à l'utilisation d'accélérés. Le vidéoclip comprend également une référence au documentaire, sans toutefois s'approprier le genre, et mise lui aussi souvent sur la visualisation associative.

Bullet With Butterfly Wings

Réalisation	Samuel Bayer
Durée	4:20
Nombre de plans	309
Durée moyenne des plans	0,84 secondes
Genres en présence	Fictions oniriques (Couplets : tanière des Pumpkins, Héros en prison) Littéral (Refrain et ponts musicaux : Pumpkins jouent au centre de la prison) Expérimental (accélérés)
Trame narrative	2 récits en parallèle s'entrecroisant durant le refrain
Visualisation associative	Musique/Images, Paroles/Images
Esthétique	La texture de l'image demeure volontairement sale tout au long du vidéoclip, en couleur
Références	Religion (mains en prière, bras en croix), guerre (salut militaire fasciste) et enfance rebelle (grimace en montrant ses dents croches, se fait des lunettes avec ses mains, crache, suce son pouce), <i>La Mine d'or de Serra Pelada</i> de Sebastiao Salgado
Symboles relatifs à l'enfance	Étoiles faites de papier doré
Plans montrant les membres du groupe	155, la moitié des plans

3.2.5 1979

Plan #/ Monde présenté	Time Code	Son/Mu-sique (Instru-mentation) ou paroles	Partie de la Chanson
1 / Le groupe de 5 ados en voiture	0 :00	Préambule rythmique	Préambule
2	0 :08	Introduction à la guitare	Introduction
11 / Billy chante seul dans la voiture, jour	0 :20	« Shakedown 1979 »	Premier couplet
12	0 :24		
19	0 :40	« You and I should meet »	
20	0 :44	Basse fait son entrée	Deuxième couplet
28	0 :55	« Pointed at the dawn »	
29	0 :58		
33	1 :02	« Never see an end to it all »	
34	1 :06		
35	1 :08	« And I »	Premier refrain
46	1 :24	« Rest, To dust »	
47	1 :26	« I guess »	
48 / Groupe d'ados arrivent au party	1 :28	« Forgotten and »	
52	1 :36	Riff d'introduction	Reprise de l'intro-duction
55 / Vieille dame appelle la police	1 :42		
57	1 :46		
59 / Billy chante seul dans la voiture, nuit	1 :50	« And the bored »	Troisième couplet
60	1 :51		
63 / Le gars en bleu, seul dans le party	1 :55	« They're not sure just what »	
64	1 :56	« We have in store »	
65 / Le chauffeur et la blonde quittent le party pour la piscine d'un voisin	1 :58		
66	2 :00		
67	2 :02	« Morphine ci- »	
68	2 :04	« -ty slippin' »	
69	2 :06	« Dues »	
70	2 :08	« Down to see »	
72	2 :10	« That we »	Deuxième refrain
73	2 :12	« Don't e- »	
74	2 :12	« -ven »	
75	2 :13	« Care »	
77 / Le couple dans la piscine	2 :15	« As restless as »	
79	2 :18	« We feel »	
80	2 :20	« The »	
91 / Plan du rouleau de papier de toilette volant	2 :33	« -sured »	Pont
92	2 :34	« To the lights »	
93	2 :36	« And »	
96	2 :38	« Inw »	
97	2 :39		
99	2 :41	« -ster »	
102	2 :44	« The speed of sound »	
103	2 :46		
104	2 :48	« Far »	
105	2 :49	« -ster than »	
106	2 :50		
109	2 :53	« Wed »	
111	2 :55		

112	2:56	« Beneath »	
113	2:57	« The sound »	
114	3:00	« Of hope »	Reprise de l'intro
115 / Trois gars vont dans un dépanneur	3:02		
116 / Vue d'une caméra de surveillance	3:04	« Justine never »	Quatrième couplet
117	3:06	« Knew the rules »	
122	3:18	« No apologies ever need »	
123	3:22	« Be »	
129	3:28	« Better than »	
130	3:30	« You »	
132	3:34	« That we don't even care »	Troisième refrain
133	3:38	« To shake these »	
134	3:40	« Zipper blues »	
135	3:42	« And we »	
136	3:44	« Don't know »	
137	3:46	« Just where our »	
139	3:49	« Rest to dust I guess »	
140	3:52		
148	4:00		Reprise de l'intro
151	4:04	« The street heats the urgen- »	Cinquième couplet
155	4:11		
156	4:12	« As you can see there's »	
157	4:14	« No one »	
158	4:16	« Around »	« Post-ambule » rythmique
	4:24		

Après avoir lancé ce qui allait devenir leur hymne à la rage adolescente. « Bullet with Butterfly Wings », The Smashing Pumpkins choisirent comme extrait subséquent une chanson située complètement à l'autre bout de leur spectre musical, soit la bombe électro-pop « 1979 ».

La chanson comporte des boucles rythmiques et des échantillons, éléments qui avaient déjà été utilisés auparavant, mais à un degré moindre, sur des pièces telles que « Hummer », parue sur l'album *Siamese Dream*. Mais le groupe n'avait jamais eu recours à un tel procédé pour un extrait destiné au grand public. Pour la première fois, The Smashing Pumpkins introduisaient une touche de « dance music », et même une pincée de « trance », à son rock habituellement brutal.

Corgan a surnommé « 1979 » : « Not the typical Pumpkins song.⁹⁸ » (« La chanson atypique des Pumpkins.⁹⁹ ») La chanson a su plaire tant aux critiques qu'aux fans, devenant un succès inespéré.

D'un point de vue personnel, Billy Corgan considère « 1979 » comme étant la chanson la plus importante de l'album *Mellon Collie and the Infinite Sadness*.¹⁰⁰ Selon lui, la chanson aborde le thème de la transition qui s'opère à partir de l'adolescence jusqu'à l'âge adulte. Selon Amy Hanson, auteure du livre « Smashing Pumpkins: Tales of a Scorched Earth », la beauté et la tendresse qui se dégage de la chanson « 1979 », avec son voyage nostalgique, a fait davantage pour enrayer la rage et la colère de la génération grunge que toute autre chose.¹⁰¹ Le titre de la pièce référerait à l'année de naissance du public-cible du groupe, qui avait 16 ans en 1995. Cette chanson, au départ rejetée pour l'album, fut la dernière à être intégrée à *Mellon collie and the Infinte Sadness*, après que Corgan eu passé onze heures consécutives à la peaufiner, dans la nuit précédant la dernière journée d'enregistrement du disque.

S'ils avaient effrayé les parents avec le nihilisme de la chanson « Bullet... », les Pumpkins allaient se réconcilier avec eux grâce à « 1979 ». Cette dernière allait d'ailleurs devenir, avec « Perfect », une des deux seules pièces du répertoire des Pumpkins à se retrouver sur les chaînes de radio visant le créneau « alternatif adulte ». Cependant, le contenu du vidéoclip de « 1979 » n'a sûrement rien pour rassurer les parents d'adolescents au sujet des aléas nocturnes de ces derniers.

Le vidéoclip de « 1979 » a été réalisé par le tandem formé de Jonathan Dayton et Valerie Faris, qui avaient auparavant réalisé le vidéoclip « Rocket », tiré de l'album *Siamese Dream*. Corgan : « Jonathan and Valerie so got what I wanted [...] And I think part of the

⁹⁸ Kot, Greg, « A Long Strange Trip To 1979 », *Chicago Tribune* (disponible sur <http://www.starla.org/articles/mtcl.htm>).

⁹⁹ Traduction libre.

¹⁰⁰ Listessa, 29 mai 1998, Entrevue avec Billy Corgan, (disponible sur http://www.spfc.org/online/qualityposts.html?content_id=542).

¹⁰¹ Hanson, Amy, « Song Review », All Music Guide (disponible sur <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&token=&sql=33:5mcyxd7b1op0>).

reason is that Jonathan and I grew up in similar surroundings.¹⁰² » (« Jonathan et Valerie ont bien su créer ce que je désirais [...] Et je crois que c'est surtout parce que Jonathan et moi avons tous deux grandi dans un environnement similaire¹⁰³ »), soit la banlieue. Le duo Dayton-Faris réalisera par la suite les vidéoclips « Tonight, Tonight », l'extrait de la bande sonore du film *Batman & Robin*, « The End is the Beginning is the End » et « Perfect », de l'album *Adore*. Un des principaux acteurs du vidéoclip, Giuseppe Andrews, réapparaîtra dans la « suite » de « 1979 », soit le vidéoclip « Perfect », qui reprend la même mécanique narrative.

Probablement en raison du fait que le vidéoclip précédent avait bien présenté visuellement les membres des Pumpkins, on a accordé une place moins grande aux visages des musiciens dans le vidéoclip « 1979 » que dans « Bullet with Butterfly Wings ». Sur les 158 plans que compte le vidéoclip, 18 montrent Billy. James a droit à 5 plans, D'Arcy à 4, et Jimmy aussi à 4. Un cinquième des plans (31) montre un ou des membres du groupe. D'une durée de quatre minutes vingt-quatre secondes, ce vidéoclip est constitué de 158 plans, d'une durée moyenne de 1,66 secondes.

Le vidéoclip de « 1979 » nous embarque dans un périple d'une journée en compagnie de cinq adolescents blasés d'une banlieue américaine. Il est basé sur une vision idéalisée du quotidien adolescent imaginée par Corgan, tout en cherchant à rendre le sentiment de lassitude qui imprègne cette période de transition. Au départ, Corgan voulait inclure une scène de violence au vidéoclip, dans laquelle les garçons auraient vandalisé, voire détruit le dépanneur visible à la fin du clip. Cependant, les réalisateurs Dayton et Faris l'ont convaincu d'adoucir le propos.¹⁰⁴

J'ai divisé mon tableau d'analyse¹⁰⁵ en différentes couleurs en fonction des actions des cinq protagonistes, qui sont parfois tous réunis, parfois seuls, parfois en couple ou en trio.

¹⁰² Corgan, Billy, cité par Greg Kot, « A Long Strange Trip To 1979 », *Chicago Tribune* (disponible sur <http://www.starla.org/articles/mtcl.htm>).

¹⁰³ Traduction libre.

¹⁰⁴ Commentaire pour le vidéoclip, 2001, « 1979 », *The Smashing Pumpkins 1991–2000: Greatest Hits Video Collection*, Virgin Records.

¹⁰⁵ Voir appendice A, p.211.

J'ai aussi souligné les quelques moments durant lesquels on voit Billy chanter sur la banquette arrière d'une voiture, en blanc pour les plans diurnes, en noir pour les plans nocturnes.

Ici, comme dans « Today » et « Bullet with Butterfly Wings », la trame narrative du vidéoclip est linéaire, et la texture de l'image demeure la même tout au long du vidéoclip, mis à part l'utilisation d'une lentille grand angle à quelques reprises. Pour la première fois dans la carrière des Pumpkins, la qualité de l'image est irréprochable dans le vidéoclip « 1979 ».

Le vidéoclip est constitué de deux trames parallèles, soit les péripéties des adolescents d'un côté, et les plans de Billy, nouvellement chauve, chantant dans la voiture de l'autre.

Si la pièce musicale débute sur une boucle rythmique, le vidéoclip utilise d'emblée la visualisation associative en nous montrant des images tournées à l'intérieur d'un pneu géant en rotation, dans lequel on aperçoit une adolescente. On voit aussi que le groupe d'adolescents est accompagné d'un petit garçon aux cheveux longs blonds qui reviendra à plusieurs reprises dans le vidéoclip. Si l'ensemble du vidéoclip traite de la rébellion des adolescents face au monde des adultes, la présence récurrente de ce petit garçon à travers le vidéoclip nous rappelle qu'on est toujours le plus petit de quelqu'un d'autre.

Le premier vers de la chanson est couplé à un plan montrant Billy chantant sur la banquette arrière d'une voiture. Durant le reste du couplet, on voit cinq adolescents dans une vieille voiture, errant dans une banlieue typique américaine. Le premier plan tourné à l'intérieur de la voiture est un panoramique de plus de 360 degrés, filmé à l'aide d'un grand angle, cherchant à nous faire sentir que nous sommes avec les adolescents dans la voiture, que nous observons la « réalité » telle quelle, sans artifices, et non une mise en scène hollywoodienne. Cette démarche cherche à rapprocher le vidéoclip du genre « documentaire ».

Au deuxième couplet, alors que la basse fait son entrée dans la chanson, on voit la voiture tourner en rond sur un boulevard, illustrant la lassitude et la révolte inoffensive, voire innocente, typique aux adolescents. Ceux présentés dans le vidéoclip donnent d'ailleurs l'impression de s'amuser ferme à ce jeu, comme s'ils dévalaient des montagnes russes. Sur le pare-chocs arrière de la voiture, on voit un autocollant sur lequel on peut lire « PROUD

PARENTS OF A 'D' STUDENT », exprimant un désintéressement des parents pour leur progéniture, à qui ils prêtent leur voiture, tout en la laissant à elle-même. Une métaphore éloquente de l'expression « Va jouer dans le trafic ».

Puis, la voiture arrive au bout du chemin, devant une colline que les adolescents gravissent à pied, alors qu'on entend les paroles « We were sure we'd never see and end to it all ». Si la route qu'ils empruntaient se termine à cet endroit, pour les adolescents, ces années de jeunesse ne s'arrêteront jamais. On a ici affaire à un exemple de visualisation associative paroles/images.

Alors que les jeunes du groupe ont atteint le sommet de la colline, du haut de laquelle ils contemplent un panorama de leur banlieue, Billy chante « I don't even care », pendant qu'un des adolescents invective cette vision de Babylone, agitant des mains aux majeurs pointés, symbole bien connu signifiant « F@#k You ». Il est intéressant de noter que les doigts du jeune ont été artificiellement masqués d'un flou, d'abord pour plaire aux censeurs potentiels, mais surtout pour souligner le caractère impoli de l'acte, et ainsi le rendre plus attrayant aux yeux du jeune public assoiffé de subversion. L'équipée reprend ensuite la route, alors que le crépuscule tombe. Le refrain se termine alors que le groupe arrive à une fête donnée dans un domicile de banlieue. Il fait maintenant nuit. Évidemment, ce sont les Pumpkins qui donnent un concert dans le salon bondé. On passe alors momentanément du genre « récit de fiction réaliste » au genre « littéral ».

Le refrain est suivi d'une reprise du motif musical d'introduction, alors qu'on voit une voisine âgée, en robe de chambre, bigoudis sur la tête, qui téléphone aux autorités pour se plaindre du vacarme causé par la fête. Cette mégère est interprétée par D'Arcy, la bassiste des Pumpkins. Alors qu'on nous présente un deuxième personnage extérieur au groupe d'adolescents, celui-ci sert encore une fois à illustrer un écart générationnel.

Mais, comme pour faire contrepoids, le couplet suivant débute alors qu'on nous présente à nouveau le petit garçon blond vu au début, qui se promène dans la foule, verre de plastique à la main, probablement pour signifier que, si les adultes (symbolisés par la voisine) rejettent les mœurs des plus jeunes, les ados, de leur côté, acceptent leurs cadets dans leur groupe. Cela reflète bien l'idée adolescente voulant qu'après eux, le monde ne sera plus jamais pareil, qu'ils ne commettront pas les erreurs de leurs aînés, en plus de faire écho aux paroles de la fin du deuxième couplet, « We were sure we'd never see and end to it all »,

laissant entendre qu'ils seront des enfants toute leur vie. Ce qui n'est pas complètement faux, puisqu'ils seront pratiquement toute leur vie les enfants de la génération dominante, celle qui forme la majorité depuis les années 50, soit celle des baby-boomers.

À partir du couplet suivant le premier refrain, le groupe d'adolescents se scinde. On suit alors trois trames parallèles, entrecoupées de plans montrant Billy qui chante sur la banquette arrière d'une voiture. D'abord, la fête elle-même, pendant laquelle les Pumpkins jouent dans le salon. Aussi, aux toilettes, alors qu'il s'apprête à uriner, l'adolescent en bleu surprend un couple qui s'embrasse dans le bain. Au même moment, le chauffeur de la voiture amène la blonde à l'extérieur. Le couple escalade un mur.

Au deuxième refrain, c'est l'apothéose. Dans le salon, Billy saute sur place au milieu de la foule, bras en l'air. Il lance même sa guitare dans les airs. Dans la salle de bain, l'adolescent en bleu a ouvert le jet de la douche pour arroser le couple qui s'embrasse dans le bain. De son côté, le couple a atterri près d'une piscine creusée. Il se déchausse et saute à l'eau. Ces scènes, filmées à l'aide d'une caméra sous-marine, peuvent s'inscrire dans le genre « expérimental ». Le ballet sous-marin du jeune couple, et le refrain de la chanson par le fait même, se terminent alors que le chauffeur embrasse la blonde.

Débute alors le pont musical, soit la partie de cette chanson durant laquelle la tension musicale est à son comble, sur une image des plus inusités. Partant du sol, la caméra s'élève dans les airs, filmant une silhouette qui devient de plus en plus petite, tandis qu'au premier plan, on voit un rouleau de papier de toilette voler dans les airs, se déroulant à mesure qu'il s'éloigne du sol. Cette image appartient elle aussi au genre « expérimental ». Parallèlement, on voit le garçon en bleu sauter sur place en hochant de la tête, au centre du party. De son côté, le chauffeur de la voiture lance tout le mobilier de patio dans la piscine creusée, au grand plaisir de sa blonde copine. Il est intéressant de noter ici un recours à la visualisation associative musique/images, puisque chaque élément projeté par le chauffeur atteint l'eau, donc crée un éclaboussement, en suivant les temps forts du rythme de la chanson.

Puis, on voit un ciel d'encre noire déchiré par des éclairs blancs partant du sol, qui sont en fait des rouleaux de papier de toilette lancés dans les airs et se déroulant au gré de leur progression aérienne. Les cinq acolytes originaux sont alors de nouveau réunis, et courent sous un arbre immense recouvert de papier de toilette. En parallèle, de retour dans le salon où des jeunes dansent, on voit l'adolescent en bleu se faire tabasser par un plus costaud.

On revient ensuite au frénétique rouleau de papier de toilette volant en se déroulant à toute vitesse, alors qu'on entend les paroles « faster than we thought we'd go », illustrant un autre type de visualisation associative, cette fois paroles/images. Le reste du pont est un montage nous montrant en alternance une chaise de patio et un sac de bâtons de golf projetés dans la piscine, ainsi que les cinq adolescents qui jouent sous l'arbre géant, qui ressemble maintenant à un saule pleureur de papier de toilette. Ce pont se termine sur les paroles « beneath the sound of hope », tandis qu'on retrouve la vieille voiture du groupe de jeunes qui file dans la nuit sur un boulevard, zigzaguant allègrement dans la voie à contresens. Les accords de guitare de la séquence d'introduction font leur retour, et la tension redescend, faisant place au troisième couplet.

Ce dernier débute pendant que la voiture se stationne devant un dépanneur typique de banlieue. À travers la lentille grand angulaire d'une caméra de surveillance, on voit les trois garçons sortant de la voiture, le chauffeur et celui en bleu pénétrant dans le magasin, alors que celui en vert demeure à l'extérieur.

Utilisant un système de harnais tenant la caméra accrochée à l'acteur, on voit l'adolescent en bleu marcher dans le magasin. Il est intéressant de noter qu'il demeure fixe dans l'image, et que c'est plutôt le décor qui se déplace, donnant un effet similaire à celui observé dans les plans montrant le rouleau de papier de toilette volant. Voilà donc un autre exemple du genre « expérimental ». En entrant, les deux adolescents saluent le petit garçon aux cheveux longs blonds vu au début du vidéoclip, qui se trouvait déjà à l'intérieur. On aperçoit ensuite le commis du dépanneur parlant au téléphone, qui n'est nul autre que James Iha, guitariste des Pumpkins, portant une perruque. Suivi du chauffeur, l'adolescent en bleu se sert une barbotine, en boit deux gorgées et la balance par-dessus son épaule. Pendant ce temps, à l'extérieur, le garçon en vert fait le pied de grue, empêchant les gens d'entrer dans le commerce. On verra une série d'adultes se faire rabrouer par ce dernier.

Il est intéressant de noter qu'à ce moment, pour la première fois dans un des vidéoclips formant notre corpus, on a recours aux fondus enchaînés pour passer d'un plan à l'autre. Ce recours est justifié par le fait qu'il sert à illustrer que le temps de la narration est plus court que le temps du récit. Parmi les adultes montrés, on a bien sûr droit à un retour de la vieille voisine à bigoudis et robe de chambre rose, interprétée par D'Arcy, qui fait encore une fois contraste avec le petit blond vu quelques instants auparavant.

À l'intérieur, alors que James, le commis, est toujours au téléphone, les deux adolescents se lancent un pain d'une rangée à l'autre, à la manière de joueurs de football. On les voit d'ailleurs faire à travers l'image du moniteur de sécurité du dépanneur, qui nous montre une image monochrome bleue, divisée en quatre, présentant les vues de quatre caméras de surveillance. Voici un autre exemple de l'utilisation du genre « expérimental ».

Soudainement, le chauffeur retient son geste. Deux policiers font à ce moment leur entrée dans le magasin. Sous sa fausse moustache, on reconnaît Jimmy Chamberlain, batteur des Pumpkins.

Le dernier refrain s'entame avec une image de Billy chantant, toujours sur la banquette arrière d'une voiture. Dans le magasin, les policiers se choisissent des beignes. Ils sortent du commerce, sous le regard de l'adolescent en vert, qui discute avec la blonde, restée au volant de la voiture. Ce dernier rejoint ses deux comparses masculins à l'intérieur, devant les réfrigérateurs contenant les boissons. Les deux filles les observent depuis la voiture. On voit alors l'adolescent en bleu disposer en forme de triangle des bouteilles de Margarita, au bout d'une allée, pendant que James discute toujours au téléphone. Le chauffeur saisit une bouteille de deux litres de boisson gazeuse et la projette, telle une boule de quille, sur les bouteilles de Margarita qui se fracassent.

Faisant tout tomber sur leur passage, les trois acolytes quittent à la course le dépanneur, croisant à nouveau le petit garçon blond à la sortie. Au grand étonnement du trio délinquant, les deux filles quittent en voiture sans les attendre. Les garçons essaient en vain de monter dans l'automobile. On voit alors un plan de Billy, toujours sur la banquette arrière d'une voiture, mais cette fois, il ne chante pas, semblant plutôt perdu dans ses pensées. Tout cela se serait-il passé dans son imagination, dans ses souvenirs? Si le vidéoclip célèbre la vie de groupe, pour la première fois, on dénote que Billy est seul dans sa voiture quand il chante, et, dans ce plan en particulier, il semble en être affligé.

De la lunette arrière de la voiture des adolescents, on voit les trois garçons qui courent en vain pour rattraper le véhicule. Puis, Billy est montré chantant les dernières paroles de la chanson, « as you can see there's no one around ». Puis, la boucle rythmique du préambule de la chanson fait son retour, pendant qu'on voit, à travers la vitre arrière de leur voiture, les trois garçons exténués qui abandonnent leur poursuite.

Après avoir terminé le tournage du vidéoclip, les Pumpkins sont partis en tournée. Cependant, la mallette contenant toutes les cassettes de tournage fut accidentellement laissée sur le toit d'une voiture, et fut perdue par son conducteur. Le groupe dû donc tourner le vidéoclip à nouveau. Cette anecdote sera reprise dans la suite de « 1979 », le vidéoclip pour sa chanson-sœur, « Perfect », qui paraîtra sur *Adore*, l'album subséquent. Le vidéoclip « Perfect » ne sera pas analysé dans cette étude puisqu'il est trop similaire à « 1979 ».

Corgan considère « 1979 » comme étant le meilleur vidéoclip des Pumpkins. Il affirme que c'est : « the closest we've ever come to realizing everything we wanted.¹⁰⁶ » (« le plus près que nous ne nous soyons jamais approchés de réaliser tout ce que nous avions en tête.¹⁰⁷ »)

Il est intéressant de remarquer comment, encore une fois, la structure de la chanson a guidé le montage du vidéoclip « 1979 ». En effet, depuis le préambule rythmique de la chanson jusqu'à la dernière phrase du premier refrain, on suit le groupe de cinq adolescents qui errent durant un après-midi dans la ville. Ces plans sont montrés en alternance avec des images de Billy chantant sur la banquette arrière d'une voiture. On voit dans la vitre derrière lui qu'il fait jour.

La nuit tombe alors que les jeunes arrivent à la fête, à la fin du premier refrain. Au début du troisième couplet, on constate que le plan de Billy inséré dans ce segment le montre lui aussi dans un environnement nocturne. À partir du milieu de ce couplet et jusqu'à la fin du deuxième refrain, on a droit à une alternance de plans montrant les différents membres du groupe vaquant à diverses occupations durant la soirée. Puis, au moment où débute le pont, un nouvel élément s'imisce dans cette mosaïque déjà chargée : le rouleau de papier de toilette volant.

Le quatrième couplet nous amène à la dernière étape de notre périple. En effet, à partir de ce moment et jusqu'à la fin du vidéoclip, l'action se déroule dans un dépanneur typique de banlieue. Durant le quatrième couplet, des plans d'une caméra de surveillance sont insérés à travers la trame principale montrant les adolescents. Puis, au troisième refrain

¹⁰⁶ Commentaire pour le vidéoclip, 2001, « 1979 », *The Smashing Pumpkins 1991–2000: Greatest Hits Video Collection*, Virgin Records.

¹⁰⁷ Traduction libre.

et jusqu'à la fin du vidéoclip, les plans filmés par la caméra de surveillance laissent place aux plans montrant Billy dans la voiture. On ne l'avait pas vu de manière aussi soutenue depuis la fin du premier refrain.

Ce vidéoclip relève donc principalement du genre « fiction réaliste ». Il intègre aussi quelques passages référant au genre « littéral », en plus de se rapprocher du genre « documentaire ». Il comprend encore une fois des références à l'enfance. Le genre « expérimental » y est aussi représenté, à travers l'utilisation de lentilles grand-angle, de caméras sous-marines ou de surveillance, d'images fractionnées dans un moniteur et de harnais accrochés aux acteurs ou encore à un rouleau de papier de toilette. Ce vidéoclip mise, lui aussi, souvent sur la visualisation associative, tant musique/images que paroles/images. Il est aussi le premier de notre corpus à avoir recours aux fondus enchaînés comme transition entre des plans, alors que tous les autres vidéoclips se limitaient aux coupes franches.

1979

Réalisation	Jonathan Dayton et Valerie Faris
Durée	4:24
Nombre de plans	158
Durée moyenne des plans	1,66 secondes
Genres en présence	Fiction réaliste
	Littéral (Billy chante à la caméra)
	Expérimental (lentille grand angle, caméra sous-marine, papier de toilette volant, harnais à caméra, moniteur de sécurité divisé en quatre)
	Cherche à se rapprocher du genre documentaire
Trame narrative	Linéaire, 2 trames en parallèle (récit de fiction réaliste qui se scinde en trois à un certain moment, pour ensuite se renouer, et littéral, quand Billy chante dans la voiture)
Visualisation associative	Musique/Images, Paroles/Images
Esthétique	La texture de l'image demeure irréprochable tout au long du vidéoclip, en couleurs
Références	« Mythologie » de la banlieue américaine
Symboles relatifs à l'enfance	Petit garçon aux cheveux longs blonds
Plans montrant les membres du groupe	31, un cinquième des plans
Particularité	Recours au fondu enchaîné

3.2.6 Tonight, Tonight

Plan #	Time Code	Son/Mu-sique (Instru-menta-tion) ou paroles	Partie de la Chanson
1 / Cérémonie d'inauguration du ballon	0 :00	Bruit d'un disque vinyle qui tourne sans musique, suivit des violons de l'introduction	Préambule
2	0 :04	Violons de l'introduction	Introduction
10 / Couple part pour l' « espace »	0 :28	Motif de violons principal	
16	0 :42	Début du motif à la guitare, style berceuse	
18 / Membres du groupe, translucides, jouent dans le ciel, semi-transparents	0 :48	« Time »	Premier couplet
20	0 :52	« You can never ever »	
26	1 :10	« The more you change the less you feel »	
27	1 :12		
28	1 :14	« Believe »	
29	1 :16	« Believe »	
31	1 :20	« Believe »	
32 / Couple tombe dans les airs	1 :22	« Believe »	Premier pont
34	1 :26	« That life can change, that you're not »	
36	1 :30		
37	1 :34	« We're not the same, we're different »	
40	1 :38	Motif de violons principal, « Tonight »	Premier refrain
41 / Membres du groupe et couple dans le même plan	1 :40		
42	1 :44	« Tonight »	
43 / Le couple allume une lune	1 :46	« Tonight, so bright »	
44	1 :50	« Tonight »	
45	1 :54		Deuxième couplet
46	1 :56	« Tonight »	
47	2 :00	Intermède musical	
53	2 :12	« And you know you're never sure »	
54	2 :16	« If you held yourself up »	
57	2 :22	Motif de violons	
59	2 :30	« The place »	
61	2 :34	Motif à la guitare, style berceuse, « Believe »	Deuxième pont
63	2 :36		
64	2 :38	« Believe in me »	
65	2 :42	« Believe »	
66	2 :44	« Believe, in the resolute urgen- »	
68	2 :54	« And if you believe »	Deuxième refrain
69	2 :56	« There's not a chance »	
70	2 :58	« Tonight »	
72	3 :00		
73	3 :04	« Tonight, tonight, so bright »	
74	3 :10	« To- »	Troisième
75	3 :12	« -night »	
76 / Le couple coule au fond de la mer	3 :14	« Tonight »	

77	3:16	Roulement de tambour	pont
78	3:16		
80	3:17	« We'll feel it all tonight »	
81	3:28	« To- »	
83	3:30	« We'll find a way »	
84	3:32	« To offer up the night tonight »	
89	3:44	« nible is possible tonight »	
90	3:48	« Tonight »	
91	3:50	Point d'orgue, « Believe in me as »	Conclusion
92	3:52	« I believe in you »	
93	3:56	Motif à la guitare, style berceuse, « Tonight »	
94	3:58	« Tonight »	
95	4:02	« Tonight »	
96	4:04	« Tonight »	
97	4:08	« Tonight »	
98	4:10	Mouvement de violons final	
99	4:18		

C'est avec le vidéoclip pour la chanson « Tonight, Tonight » que The Smashing Pumpkins frappèrent le plus grand coup de leur carrière. Lancé en mai 1996, ce vidéoclip a suscité de nombreuses réactions positives, en plus de se mériter plusieurs distinctions. Il a remporté six prix aux *MTV Video Music Awards* de 1996, dont Meilleur Vidéoclip, Meilleure Réalisation, Meilleurs Effets Spéciaux, Meilleure Direction Artistique, Meilleure Direction Photo et « Breakthrough Video »¹⁰⁸.

« Tonight, Tonight » a aussi été nommé dans les catégories Choix du Public et Meilleur Montage, ainsi que dans la catégorie « Best Short Form Music Video » aux *Grammy Awards* de 1997¹⁰⁹. Billy Corgan a souligné : « I don't think we've ever had people react [like this]...it just seemed to touch a nerve.¹¹⁰ » (« Je ne crois pas que nous ayons jamais fait autant réagir les gens... Ça semblait toucher une corde sensible.¹¹¹ »). Ce vidéoclip est encore

¹⁰⁸ 13th MTV Video Music Awards, 1996, latimes.com.

¹⁰⁹ Rock On The Net: Grammy Awards: Best Music Video. rockonthenet.com.

¹¹⁰ Corgan, Billy, 1996, Entrevue pour *Smashing Pumpkins Videography*. MTV

¹¹¹ Traduction libre.

aujourd'hui considéré comme une référence, classé au numéro 40 de la liste des 100 meilleurs vidéoclips de tous les temps selon le *Stylus Magazine*.¹¹²

Ce vidéoclip présente une référence esthétique évidente, puisqu'il se veut un hommage à l'œuvre du français Georges Méliès, précurseur du cinéma. Méliès est célèbre pour ses nombreuses innovations tant techniques que narratives, au moment où le septième art n'en était qu'à ses premiers balbutiements.

À l'origine des tous premiers effets spéciaux cinématographiques, Méliès a accidentellement découvert le « *stop trick* », ou procédé de substitution, en 1896. Il fut également l'un des premiers réalisateurs à employer les techniques d'expositions multiples, d'accélération ou de chronocinématographie (*time-lapse* en anglais), de transitions par fondu-enchaîné, ainsi que la couleur peinte à la main sur la pellicule dans ses films. On le surnommait le « Cinémagicien », en raison de sa capacité à manipuler et à transformer la réalité grâce au cinéma. Il avait d'ailleurs été magicien de scène avant de s'intéresser aux films.

S'inspirant des conventions du théâtre musical et des spectacles de magie, Méliès plaçait ses acteurs devant des décors en deux dimensions peints à la main, qu'il filmait d'un point de vue unique. De 1896 à 1914, il a réalisé 531 films, d'une durée variant de une à quarante minutes. Ses films traitent de sujets similaires à ceux des spectacles de magie qu'il exécutait auparavant. Ils contiennent des trucages et des événements impossibles, tels que des disparitions ou des changements de taille d'objets.

Son film le plus célèbre est « Le voyage dans la Lune », réalisé en 1902. Ce dernier contient une scène fameuse dans laquelle un vaisseau spatial frappe l'œil d'une lune à visage humain. Une autre de ses œuvres connues est « Le voyage à travers l'impossible », de 1904. Les deux traitent de voyages étranges et montrent un certain lien de parenté avec les écrits de Jules Verne. Ces deux films sont considérés comme étant parmi les plus importants précurseurs de la science-fiction, bien que leur approche soit plus près du courant « fantaisie » (*fantasy* en anglais).

¹¹² Stylus Staff, le 20 juillet 2006, [Stylus Magazine's Top 100 Music Videos of All Time](http://StylusMagazine.com), StylusMagazine.com.

Méliès fut un précurseur de ce qui allait plus tard être connu sous le nom de « *Cinéma of Attractions* », un modèle de production de film primitif qui n'avait recours qu'à l'espace proscenium, soit l'équivalent de l'avant-scène au théâtre. Le réalisateur installait la caméra face à la scène et effectuait des actions devant celle-ci. Cette région située devant la caméra, connue comme l'espace proscenium, ne permettait aucune profondeur aux images.

Travaillant à la frontière séparant le théâtre du cinéma, Georges Méliès – au sujet duquel le réalisateur D.W. Griffith, pionnier du cinéma américain, déclara « *je lui dois tout* » – fut un véritable innovateur, et surtout l'inventeur du cinéma de divertissement.

Le duo de réalisateurs formé de Jonathan Dayton et Valerie Faris a donc cette fois-ci élaboré un concept de vidéoclip s'inspirant du fameux « *Voyage dans la Lune* » de Méliès. « *Tonight, Tonight* » reprend toutes les caractéristiques formelles du classique de science-fiction, de l'angle de caméra unique à l'utilisation de décors peints en deux dimensions, allant même jusqu'à simuler la texture granuleuse et le mouvement sautillant de la pellicule originale. Puisqu'il émule une référence en matière de trucages rendant l'ensemble fantastique, le vidéoclip s'inscrit avant tout dans le genre « expérimental ». Les effets spéciaux n'ont probablement pas tous été réalisés selon la technique originale, néanmoins le résultat donne un fini similaire.

Porteuse d'une forte charge émotive, la chanson « *Tonight, Tonight* » raconte une histoire d'urgence et de désir ardent. Christopher John Farley, critique du *Time's*, a ainsi qualifié la chanson : « an expansive rock anthem, complete with soaring guitars and a 30-piece string section.¹¹³ » (« un hymne rock à grand déploiement, complété de guitares rugissantes et d'un ensemble à corde de trente musiciens.¹¹⁴ ») Un autre critique, David Browne, du *Entertainment Weekly*, l'a décrit de cette façon : « whipped into a frenzy by hurricane-like strings.¹¹⁵ » (« fouettée jusqu'à la frénésie par un ouragan de cordes.¹¹⁶ »)

¹¹³ Farley, Christopher John, 13 novembre 1995, *A JOURNEY, NOT A JOYRIDE*, Time.com.

¹¹⁴ Traduction libre.

¹¹⁵ Browne, David, 27 octobre 1995, *PUMPKIN BATCH: Smashing Pumpkins*, EW.com.

¹¹⁶ Traduction libre.

De son côté, son vidéoclip nous présente les aventures d'un jeune couple du début du vingtième siècle, s'embarquant dans un ballon dirigeable pour un périple sur la lune. Le genre « récit de fiction onirique » est donc ici très bien représenté.

Les péripéties du couple sont entrecoupées d'images des Pumpkins, eux aussi habillés au goût de l'époque, jouant sur de vieux instruments acoustiques fantaisistes. Ils sont en suspension dans les airs, les pieds dans des nuages, et sont accompagnés d'anges musiciens. Tous performant pour la caméra, ce qui s'inscrit dans le genre « littéral ».

J'ai souligné dans mon tableau d'analyse¹¹⁷ de ce vidéoclip les multiples étapes du voyage de couleurs différentes, en essayant d'utiliser pour chaque phase la couleur dominante dans l'image. J'ai aussi marqué en gris les passages dans lesquels les Pumpkins sont présentés jouant en apesanteur. Finalement, j'ai souligné de couleurs différentes les parties de la chanson, tant au niveau musical que littéraire, afin de montrer la récurrence de certains motifs.

D'une durée de quatre minutes vingt, ce vidéoclip est constitué de 99 plans, d'une durée moyenne de 2,6 secondes. Sur les 99 plans que compte le vidéoclip, 24 montrent Billy. James a droit à 8 plans, D'Arcy à 5, et Jimmy à 10. Un peu moins du tiers des plans (29) montrent un ou des membres du groupe.

Le vidéoclip débute quelques secondes avant les premières notes de la chanson. Alors qu'on entend le bruit d'un vieux disque vinyle tournant dans le vide, un volet circulaire (appelé « iris ») s'ouvre sur un couple âgé, habillé début vingtième siècle, qui inaugure, sous une pluie de confettis, une hélice en fracassant sur celle-ci une bouteille de champagne.

L'utilisation du volet circulaire est très pertinente. En montage, un volet est une transition spatiale progressive d'une image à une autre. Une image est remplacée par une autre grâce à une bordure distincte qui prend une certaine forme, par exemple une simple ligne, un cercle en extension concentrique ou encore, une page tournée comme dans un livre. On convient généralement que l'utilisation de volets est un choix stylistique qui rend le public davantage conscient du film en tant que film, qu'elle le distancie par rapport à l'histoire racontée. Cette technique évoque souvent une filiation au style de la bande dessinée.

¹¹⁷ Voir appendice A, p.242.

Un volet de type « iris » est un volet qui prend la forme d'un cercle, croissant ou décroissant de manière concentrique. Il est souvent employé dans les dessins animés, principalement pour marquer la fin d'une histoire.

Couramment utilisé comme moyen de transition lors de premiers balbutiements du septième art, le recours aux volets a disparu des grands écrans très tôt dans l'histoire du cinéma, tombé en désuétude car paraissant déjà trop daté. Les volets feront un retour triomphal dans la série *Star Wars*, mais ne seront pas davantage utilisés ultérieurement, trop associés à la franchise de science-fiction qui s'était approprié leur utilisation. L'emploi du volet s'inscrit évidemment dans le genre « expérimental ».

Un premier recours à la visualisation associative musique/images a lieu dans ce plan d'introduction. En effet, c'est au moment même où la bouteille de champagne explose que les majestueuses premières notes de violons de l'introduction de la chanson se font entendre. On aperçoit alors l'ensemble de la scène, qui consiste en une cérémonie d'inauguration d'un ballon dirigeable de métal géant, version aérienne d'un *Titanic* avant l'heure. Entourés de badauds, de matelots retenant l'appareil à l'aide de câbles, d'un curé, d'un quatuor à corde et de joueurs de tambour, deux couples âgés empruntent un tapis rouge et prennent place dans la nacelle, suivis du jeune couple dont nous suivrons les aventures.

La venue du motif principal exécuté par les violons nous amène un deuxième cas de visualisation associative musique/images, alors qu'on observe au même moment deux explosions qui soulignent l'envolée du ballon.

Le ballon commence réellement à progresser avec l'arrivée du motif de guitare acoustique rappelant une berceuse pour enfant. Billy apparaît ensuite pour nous chanter les paroles du premier couplet. Il est intéressant de noter que Billy et les musiciens sont présentés sous des éclairages individuels intermittents et indépendants. De plus, ils sont translucides, mais à des degrés d'opacité variant dans le temps, comme s'ils étaient effervescents. Tout cela s'inscrit évidemment dans le genre « expérimental ».

On revient ensuite au couple, dont l'homme regarde à travers une lunette à longue-vue. Le plan suivant nous montre une Terre peinte sur du carton, entourée d'un volet circulaire, nous donnant la vision subjective à travers la lunette. Ici, le genre « expérimental » sert la narration. La planète rapetisse, puisqu'on s'en éloigne, alors qu'on entend Billy chanter « leave » (quitter), exemple de visualisation associative paroles/images.

Le volet se déplace ensuite sur la droite, annonçant le mouvement de l'homme qui se tourne vers la lune dans le plan suivant. Il tend sa lunette à la dame, qui regarde dans la nouvelle direction. On revoit alors le volet, au milieu duquel grossit une lune ressemblant à un fromage, entourée d'étoiles à visage humain. Un visage anthropomorphique grimaçant viendra d'ailleurs s'inscrire dans cet astre lunaire gratiné, à travers un fondu enchaîné. La similitude avec l'œuvre de Méliès est ici étonnante.

À l'avant de la nacelle du ballon dirigeable, un pont-levis s'abaisse, sur lequel le couple s'avance. La prise de décision du couple est alors montrée en alternance avec des images de Billy chantant avec les musiciens. Au dernier « Believe » précédant le pont, alors que la tension musicale est à son comble, l'image de Billy se met à trembler de manière frénétique, semblant annoncer la déflagration sonore de violons qui marque le début du pont. Ici, le recours au genre « expérimental » vient appuyer visuellement la charge émotive de la chanson.

Au son du « Believe » introduisant le pont musical de la chanson, le couple se jette dans le vide. Les deux amoureux tombent d'une manière irréaliste, pivotant sur eux-mêmes, défiant les lois de la physique grâce à un autre effet relevant du genre « expérimental ». Leur chute est entrecoupée d'images montrant Billy chantant avec les musiciens. Nos deux héros tombent toujours, désarticulés comme des pantins. On voit la dame en contre-plongée, tenant son parapluie à bout de bras. On nous montre ensuite la lune grimaçante, qui grossit à mesure qu'elle se rapproche.

Le refrain débute alors qu'on entend Billy chanter « Tonight », au moment même où la dame ouvre son parapluie pour ralentir sa chute. L'image de la dame qui flotte, soulagée, fait écho au relâchement de la tension musicale qui a lieu à ce moment dans la chanson. Vient ensuite un plan montrant d'Arcy jouant de sa basse fantaisiste au premier plan, accompagnée d'anges violonistes flottant à l'arrière-plan. On voit alors le couple qui tombe doucement, parapluies ouverts, derrière la bassiste. Ce plan est un des deux seuls de tout le vidéoclip réunissant les deux univers, soit celui du couple en voyage spatial et le monde céleste où performant les musiciens.

Le couple atterrit sur la lune. La dame pointe alors vers le ciel sur sa gauche. On voit un ciel constellé d'étoiles à visage humain et un croissant de lune sur lequel une fillette aux ailes d'ange joue avec un feu de Bengale. L'ensemble est traversé par une étoile filante

pivotant sur elle-même, sur la traînée de laquelle une femme à robe blanche est assise, tenant, elle aussi, un feu de Bengale dans chaque main. Encore une fois, dans ce vidéoclip des Smashing Pumpkins, on retrouve une référence très claire au monde de l'enfance, soit les récurrents feux de Bengale. Il est aussi intéressant de noter que ce plan rappelle beaucoup la pochette de l'album *Mellon Collie and the Infinite Sadness*. La conception de cette dernière a été inspirée par une combinaison du visage dans le tableau *Fidélité*, de Jean Baptiste Greuze (1725-1805), et du corps dans *Sainte Catherine d'Alexandrie* (1507), de Raphaël (1483-1520). Sur la pochette, le personnage hybride est représenté sortant d'une étoile, au milieu d'un décor spatial fait de planètes et de comètes.

Sur la lune, le couple est rejoint à son insu par un lutin vert sautillant à grande vitesse, de manière irréaliste, empruntant encore une fois au genre « expérimental ». Le couple est rapidement entouré de trois lutins prenant des poses menaçantes. L'homme veut se battre avec l'un d'entre eux, mais sa compagne l'en empêche. Elle frappe deux des lutins de son parapluie, et ceux-ci disparaissent dans un éclair de lumière, laissant derrière eux un nuage de fumée. Le genre « expérimental » n'est jamais loin dans ce vidéoclip. On peut aussi noter que la dame frappe les lutins en synchronie avec les coups de tambour de la chanson, exemple de visualisation associative musique/images. On voit ensuite Billy chanter derrière Jimmy et James. Jimmy est au premier plan, ce qui permet de bien observer son jeu de tambour très présent à ce moment dans la chanson.

Mais les lutins reviennent à la charge en groupe de six, et le couple ne peut leur tenir tête. Puis, au moment où un motif de violons se fait entendre, on revoit Jimmy jouant du tambour, cette fois accompagné d'anges jouant du violon, visualisation associative qui nous aide à remarquer les subtilités musicales de la pièce.

Le couple est maintenant ligoté dos à dos, entouré de lutins semblant réciter des incantations tribales en dansant. Dans le ciel derrière eux, sortant de l'horizon, la Terre apparaît. Le couple attaché regarde le « lever de Terre », puis ils se regardent l'un l'autre, alors qu'on entend le retour du mot « Believe », accompagné du motif de guitare de style berceuse. L'homme chuchote quelque chose à l'oreille de sa compagne. Encore une fois, au dernier « Believe » précédant le pont, l'image de Billy chantant devient frétilleuse, illustrant la tension musicale qui sera résolue par les violons qui marquent le début du pont.

Les liens retenant le couple cèdent au moment où le pont commence. Les deux héros saisissent leurs parapluies et frappent les lutins, qui disparaissent en fumée, encore une fois en marquant les temps forts du rythme de la chanson. Le couple se dirige vers le fond de l'image, où l'on discerne une fusée posée sur un rocher. Ils s'assoient sur le missile, dont l'arrière-train s'embrase, encore une fois grâce à un trucage relevant du genre « expérimental ».

Le couple s'envole au moment où débute le refrain final, provoquant la colère des lutins sautillants restés au sol. On voit alors le couple voler devant la lune grimaçante et traverser un firmament d'étoiles à visages humains. Le plan suivant montre les Pumpkins, semi-transparents, jouant dans le ciel, flottant sur des nuages. Billy lève les bras et regarde en l'air, au moment où la fusée passe au-dessus de sa tête. Pour la deuxième et seule autre fois dans le vidéoclip, le couple et les musiciens sont réunis dans un même plan, qui intègre à la fois les genres « littéral », « fiction onirique » et « expérimental ».

Puis, la fusée plonge dans l'océan, laissant derrière elle un nuage de fumée, alors qu'on observe à l'arrière-plan le ballon dirigeable de l'introduction. Les violons prenant beaucoup d'espace sonore à ce moment, Billy est entouré d'anges violonistes dans le plan suivant, dans lequel il chante à la caméra, exemple de visualisation associative musique/images.

Le couple coule au fond de l'océan, où nagent des poissons aux visages humains. Comme on entend alors un roulement de percussions, le plan suivant montre Jimmy jouant du tambour en compagnie d'anges violonistes.

Au fond de l'eau, le couple est ravi du spectacle qui s'offre à ses yeux. Mais soudain, un monstre sort de la droite du cadre, effrayant la dame. Heureusement, Neptune fait irruption sur la gauche, et chasse la créature à l'aide de son trident. Il offre un coquillage géant au couple pour que ce dernier puisse s'y asseoir. Neptune fait ensuite jaillir un mur de bulles, derrière lequel apparaît une énorme pieuvre. Des sirènes se matérialisent au bout des tentacules du poulpe. Puis, des étoiles de mers aux visages humains descendent du haut du cadre, formant un coloré tableau émerveillant le jeune couple, qui se lève pour applaudir.

Neptune fait alors apparaître une bulle géante qui enveloppe le couple. Escortée par deux sirènes, la bulle monte vers la surface. Le couple émerge de l'océan, au moment où passe à l'arrière un navire à aubes judicieusement nommé « S.S. MÉLIÈS », vers lequel ils

dirigent de grands signes de bras. L'hommage au grand maître cinéaste est donc pleinement assumé. Billy, toujours semi-transparent, chante le dernier « Tonight » seul à la caméra, puis s'efface. Au son du dernier mouvement de violons qui se termine sur un point d'orgue, on voit le bateau traverser l'image vers la gauche, alors qu'apparaissant de derrière deux nuages qui se séparent, la lune à visage humain nous sert une dernière série de grimaces.

Cette fois, le duo de réalisateur Jonathan Dayton et Valerie Faris a eu l'idée maîtresse du vidéoclip à partir de suggestions de Billy Corgan. Ses notes, surtout des références concernant le décor, contenaient beaucoup d'allusions aux étoiles et à la lune. Les réalisateurs ont fait un lien entre ces indications et la pochette de l'album *Mellon Collie and the Infinite Sadness*, qui leur rappelait les premiers films muets. Par conséquent, le vidéoclip a été filmé dans le style d'un film silencieux du début du vingtième siècle, en utilisant une caméra unique et fixe, des arrière-plans de type théâtraux peints à la main et des effets spéciaux primitifs.

Encore une fois, on observe une corrélation entre les différents « environnements » dans lesquels évoluent les personnages et les parties de la chanson. En effet, l'action se déroule sur terre durant le préambule. Ce n'est qu'au moment où les violons de l'introduction se font entendre que le ballon dirigeable s'envole pour l'espace. On suivra sa progression durant tout le premier refrain, en alternance avec des images des Pumpkins jouant sur des nuages.

Puis, au moment même où débute le premier pont, le couple amorce sa chute vers la lune. Au milieu du premier refrain, on observe le premier plan du vidéoclip montrant les héros du récit et les musiciens dans la même image. Ensuite, l'action se déroule sur la lune jusqu'au début du deuxième refrain. Le seul autre plan du vidéoclip à réunir les protagonistes et les musiciens apparaît au milieu du deuxième refrain.

Enfin, à partir du troisième pont et jusqu'à la fin du vidéoclip, les péripéties ont lieu au fond de l'océan.

« Tonight, Tonight » relève donc de la même hybridation de genre que *Le Voyage dans la Lune*, soit une combinaison des genres « récit de fiction onirique » et « expérimental ». Il apparaît évident que cet amalgame sied parfaitement la science-fiction. Il a aussi recours en parallèle au genre « littéral », et réunit ces univers dans la même image à deux reprises. On y retrouve également plusieurs exemples de visualisations associatives,

tant musique/images que paroles/images. Encore une fois, des références à l'enfance y sont présentées.

Tonight, Tonight

Réalisation	Jonathan Dayton et Valerie Faris
Durée de la chanson	4:16
Durée du vidéoclip	4:20
Nombre de plans	99
Durée moyenne des plans	2,63 secondes
Genres en présence	Expérimental (volets, éclairages individuels intermittents et indépendants, translucides, lutins accélérés, ignition de la fusée)
	Récit de fiction onirique
	Littéral (En suspension sur des nuages, les Pumpkins jouent pour la caméra)
Trame narrative	Linéaire, 2 trames en parallèle (récit de fiction onirique, et littéral, quand le groupe joue, flottant dans les airs) qui s'entrecroisent à 2 reprises
Visualisation associative	Musique/Images, Paroles/Images
Esthétique	Texture granuleuse et mouvement sautillant de la pellicule originale, en couleurs
Références	Méliès, pochette de l'album <i>Mellon Collie...</i>
Symboles relatifs à l'enfance	Feux de Bengale
Plans montrant les membres du groupe	29, près du tiers des plans

3.2.7 Stand Inside Your Love

Plan #	Time Code	Cadre	Son / Musique (Instru-menta-tion) ou paroles	Partie de la Chanson
1 / Monde du tyran obèse	0 :00	Ovale sur fond noir	Bruit de vent, tempête	Préambule
2	0:05	Ovale sur fond noir	Cymbale , début du motif d'arpèges de guitare	Introduction
4 / Espace où joue le groupe, sur des piliers en hauteur	0:09	Carré sur fond noir		
5	0:11	Ovale sur fond noir		
7	0:15	Carré sur fond noir		
8	0:16	Ovale sur fond noir		
9	0:18	Carré sur fond noir	« You and »	Premier couplet
10	0 :19	Carré sur fond noir		
15	0 :31	Ovale sur fond noir		
16	0 :31	Carré sur fond noir		
18	0 :35	Carré sur fond noir		
19	0 :35	Ovale sur fond noir	« Dream »	Amorce du refrain
26	0 :40	Carré sur fond noir		
28 / Image composite	0 :42	Rectangulaire sur fond noir		
29	0 :43	Carré sur fond noir		
30	0 :44	Carré sur fond noir		
33	0 :48	Ovale sur fond noir	Coup de cymbale, « Stand inside your love »	Premier refrain
36	0 :52	Carré sur fond noir		
38	0 :54	Carré sur fond noir		
41	0:58	Ovale sur fond noir		
42	1:00	Carré sur fond noir		
44	1 :02	Ovale sur fond noir	« -stand » « Don't feel me now » « I will breath » for the both of us » « Travel the world » « Your home » « Is here »	Deuxième couplet
45	1 :03	Carré sur fond noir		
46 / Danseuse dans le monde du tyran	1 :05	Ovale sur fond blanc		
47	1 :09	Carré sur fond noir		
49	1 :12	Ovale sur fond blanc		
50	1 :13	Carré sur fond noir	« And for the first » « Solo »	Deuxième pont
52	1:16	Ovale sur fond noir		
60	1 :22	Ovale sur fond blanc		
61	1 :24	Ovale sur fond noir		
62	1 :25	Carré sur fond noir		
64	1 :27	Ovale sur fond noir	« Who wouldn't be »	Deuxième refrain
68	1 :30	Ovale sur fond noir		
72	1:33	Carré sur fond noir		
75	1:34	Ovale sur fond noir		
78	1:36	Ovale sur fond noir		
86	1 :42	Carré sur fond noir	Accords similaires à ceux du refrain	Deuxième solo
87	1 :43	Carré sur fond noir		
91	1:46	Ovale sur fond noir		
			« For the first » « I need and bleed for »	Troisième pont

92	1:48	Carré sur fond noir	« Your every move »	
93	1:49	Ovale sur fond noir	« And waking round in my time, I'll wrap my »	
94	1:52	Carré sur fond noir	« Wire around your »	
99	1:56	Ovale sur fond noir	« Now »	Amorce du refrain
102	1:59	Ovale sur fond noir	« Who wouldn't be »	Troisième refrain
113 / Plan en couleur, dans le monde du tyran	2:06	Ovale sur fond noir	« The one you love »	
114	2:07	Ovale sur fond noir		Finale
117 / Plan monochrome	2:09	Ovale sur fond noir	Roulement de tambour final, Point d'orgue	
118	2:09	Carré sur fond noir	Bruits de vent, de tempête	« Post-ambule »
	2:17			

La chanson « Stand Inside Your Love » fut le deuxième vidéoclip extrait du cinquième album des Smashing Pumpkins, *Machina/The Machines of God*, paru en 2000. Billy Corgan la considère comme la seule « vraie » chanson d'amour qu'il ait écrite.¹¹⁸ Selon lui, la chanson traite de la lutte intérieure de quelqu'un se demandant ce que l'amour signifie, de la responsabilité qui en découle, et de comment nous avons presque tendance à rejeter le magnétisme qui s'opère lorsqu'on est en amour.¹¹⁹

Le vidéoclip pour la chanson « Stand Inside Your Love » comporte encore une fois une référence esthétique notoire, puisqu'il se veut un hommage à la pièce de théâtre *Salomé* d'Oscar Wilde.¹²⁰ Billy Corgan et le réalisateur anglais W.I.Z. ont été grandement inspirés par les dessins réalisés pour la première édition anglaise de la pièce *Salomé*, illustrée par Aubrey Beardsley, pour créer le visuel du vidéoclip.¹²¹

D'une durée de quatre minutes trente-quatre secondes, ce vidéoclip est constitué de 118 plans, d'une durée moyenne de 2,3 secondes. Sur les 118 plans que compte le vidéoclip, plus du tiers (46) montrent Billy. James a droit à 12 plans, Melissa à 7, et Jimmy à 9. La moitié des plans (58) montrent un ou des membres du groupe.

¹¹⁸ Corgan, Billy, 24 août 2000. Entrevue « *Storytellers: Smashing Pumpkins* ».

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Commentaire pour le vidéoclip « Stand Inside Your Love », 2001. *The Smashing Pumpkins 1991–2000: Greatest Hits Video Collection*. Virgin Records.

¹²¹ *Ibid.*

Filmé presque entièrement en noir et blanc, le vidéoclip de « Stand Inside Your Love » présente encore une fois deux univers distincts en alternance. D'abord, un monde clos fellinien, appartenant au genre « fiction onirique ». L'action qui se déroule dans cet univers rappelle la trame de la pièce *Salomé*, d'Oscar Wilde. Puis, en parallèle, des plans montrant les Pumpkins interprétant la chanson, dans un espace à la facture visuelle similaire, mais géographiquement extérieur au précédent. Ces plans s'apparentent au genre « littéral ». On peut noter que les motifs qui ornent l'arrière-plan de ces images sont largement inspirés des illustrations d'Aubrey Beardsley, particulièrement *La jupe-paon*, qui ornait la première édition de la pièce de Wilde.

Si le premier monde est fermé et restrictif, le second est aérien, montrant beaucoup de hauteurs dans l'architecture et laissant beaucoup de place au ciel, garni de fumée et de nuages, dans un mélange composite d'éléments créés artificiellement à l'ordinateur et d'autres simplement filmés. On découvrira tôt dans le clip que la « scène » sur laquelle performant les Pumpkins est située au-dessus du monde clos où se déroule la « fiction onirique ».

Il est intéressant de noter que la nature des deux univers est exprimée de manière formelle dans ce vidéoclip; en effet, l'image n'occupe jamais la totalité du cadre dans ce vidéoclip, et les deux univers sont représentés par des cadrages différents. Un ovale sert de cadre au « récit de fiction onirique », alors que les plans s'inscrivant dans le genre « littéral » sont circonscrits dans un carré.

Le vidéoclip de « Stand Inside Your Love » débute avec une image montrant une ligne blanche formant un ovale noir sur fond noir, dans lequel se trouvent les mots « The mystery of love is greater than the mystery of death ». Cette citation d'Oscar Wilde est accompagnée d'une silhouette blanche, représentant un chérubin portant une potence sur son épaule. Le chérubin se veut ici une des habituelles références à l'enfance que l'on retrouve dans chaque vidéoclip des Smashing Pumpkins. Il est intéressant de noter que la silhouette du chérubin reprend la pose et la forme (particulièrement les fesses proéminentes) du personnage de l'illustration *La Danse du cygne de Bathyllus*, du même Beardsley. Ce préambule est accompagné de bruits de vent, voire de tempête.

Le vidéoclip commence réellement avec le plan suivant, alors que débute le motif d'arpèges à la guitare de l'introduction. Toujours au centre d'un ovale sur fond noir, on voit

un drain, ressemblant à une bouche d'égout, vers lequel converge des traînées d'un liquide noir (le tout est filmé en noir et blanc), dont la texture s'apparente à celle du sang. On voit ensuite Melissa (la nouvelle bassiste remplaçant D'Arcy), Billy et James s'avancant près du rebord de piliers gigantesques et infiniment hauts sur lesquels ils se trouvent. Le ciel est fait de nuages traversés de vignes et de fleurs noires ajoutées à l'ordinateur, premier rapprochement au genre « expérimental ». Si on distingue des mouvements au pied des colonnes, on découvrira bientôt que l'univers de la « fiction onirique » se trouve au pied de celles-ci.

Le plan suivant montre Melissa jouant de la basse, avec Billy à l'arrière-plan. Pour la première fois du vidéoclip, le cadre est ici carré, marquant une distance avec l'univers précédent.

On revient ensuite au cadre ovale, alors que l'on voit le visage de Billy, tenant un sceptre à la main. Grâce à un fondu enchaîné, le visage de Billy devient celui d'une femme émergeant d'une eau noire comme l'encre.

Puis, retour au cadre carré, alors que Billy, penché sur le rebord du pilier, laisse tomber une feuille morte. Le plan suivant, circonscrit dans un ovale, montre la femme dans son bain d'eau noire, sur le rebord duquel se pose la feuille morte. Les deux univers sont donc hiérarchisés spatialement : le monde où se déroule la fiction onirique, présenté dans un ovale, est situé au pied des colonnes géantes sur lesquels les Pumpkins, dans un cadre carré, exécutent leur performance.

Les premières paroles se font entendre alors que l'on voit un plan de Billy qui retire ses mains de son visage, ouvre les yeux vers le ciel, mais demeure impassible, ne chantant pas les mots que l'on entend. Ce « faux départ » est surprenant, et donne l'impression que ce qui nous sera montré se déroule en fait dans la tête de Billy. Le plan suivant relève d'ailleurs de l'hallucination. Dans un ciel rempli de nuages, on aperçoit une pleine lune, sur laquelle ont été ajoutés les yeux et la bouche de la femme vue précédemment. Cette image n'est pas sans rappeler celle de la lune grimaçante vue dans « Tonight, Tonight », mais en moins caricaturale. Elle possède par conséquent une charge émotive beaucoup plus puissante. Étonnamment dans ce vidéoclip en noir et blanc aux forts contrastes, l'astre lunaire devient rougeâtre à mesure que le plan évolue. C'est une des rares traces de couleur qu'on retrouve dans ce vidéoclip.

Le plan suivant montre Billy, dont les lèvres suivent maintenant les paroles audibles. À partir d'ici, on peut véritablement évoquer le genre « littéral » pour parler des plans cernés dans un cadre carré. Filmé en légère plongée, le regard de Billy est fixé vers le ciel : il chante à la lune arborant le visage féminin. On voit ensuite James et Jimmy, tous deux portants d'immenses jupes bouffantes. James joue de la guitare avec un archet, rappelant une technique qu'avait élaboré Jimmy Page, de Led Zeppelin, dans les années soixante-dix. Jimmy, de son côté, s'exécute sur d'énormes timbales chromées.

On voit ensuite les deux même musiciens derrière Billy, qui se tient sur le rebord du pilier sur lequel ils sont tous posés. La caméra exécute alors un « travelling » vers le bas, et la colonne se perd dans une masse de nuages.

L'image suivante a un cadre ovale. Du point de vue subjectif de la femme dans le bain, on voit ses propres jambes et sa main, dans laquelle tournoie la feuille morte auparavant lancée par Billy.

Au son du coup de cymbale marquant le début du pont précédant le refrain, on découvre que le bain, en apparence isolé, était en fait entouré d'un rideau. Celui-ci est brusquement ouvert par un genre de fou du roi à l'allure inquiétante. À l'arrière-plan, on remarque un obèse à la mine patibulaire. Cette découverte synchronisée avec la percussion est un bon exemple de visualisation associative musique/images.

On voit ensuite un gros plan de l'œil de la baigneuse, dont le mascara coule en une larme d'encre. Puis, le fou du roi pointe l'index dans la direction de l'obèse. On voit alors une main, tenant une vieille clé. On découvre que la clé est dans la main de l'obèse, reliée à son pantalon par une corde. On revient au bain, dans lequel on voit la baigneuse, en plongée, dans l'eau noire, menottes aux mains. Elle monte vers le ciel, son visage aux yeux clos laissant voir la trace de la larme qui coule de son œil à sa bouche. Le plan suivant montre une lame de guillotine suspendu à de minces fils.

Au moment où l'on entend le mot « dream » et qu'explosent les cymbales marquant le début du refrain, on aperçoit le seul plan du vidéoclip dont le cadre soit rectangulaire plutôt qu'ovale ou carré. Ce plan est aussi particulier puisqu'il montre les silhouettes noires de James et Billy interprétant la pièce (genre littéral), sur un fond de nuages filmés dans lesquels des motifs circulaires créés à l'ordinateur ont été intégrés (genre expérimental). Les plans suivants montrent les musiciens jouant la chanson, et ont donc un cadre carré.

Alors que le mot « Stand » se fait entendre, on revient au récit cintré dans l'ovale, avec une image audacieuse débutant par un gros plan d'un postérieur féminin gainé de latex, qui, après s'être fait claquer par une main autoritaire, s'éloigne pour laisser voir sa propriétaire, une acrobate marchant à quatre pattes. Évidemment, la claque survient sur un temps fort de la chanson, exemple de visualisation associative musique/images. Après quelques pas, elle monte sur ses mains et fait la « chandelle ». On voit ensuite l'obèse velu pointant du doigt. Puis, du point de vue de la baigneuse, on voit deux nains s'approcher de son bain, alors que l'obèse boit sur son trône à l'arrière-plan, entouré d'esclaves et du fou du roi.

Le couplet revient, accompagné du motif d'arpèges à la guitare de l'introduction. On a alors droit à une nouvelle image composite au cadre carré, montrant une minuscule silhouette de Billy. Sur son pilier, il chante devant un ciel expressionniste post-moderne, fait d'un mélange de vrais nuages filmés, de fumée artificielle et de motifs circulaires créés à l'ordinateur (genre expérimental).

On revient ensuite au récit onirique, où, dans un cadre ovale, on voit la baigneuse enveloppée de draps diaphanes blancs se faire poudrer et épiler par les deux nains. On l'observe ensuite, les mains en prière et les yeux au ciel, semblant implorer qu'on la sauve de son sort, alors qu'on entend les paroles « Don't understand », illustrant le mystère de la foi maintenue dans l'épreuve. Cette référence à la religion n'est pas sans rappeler celles vues précédemment dans « Bullet with Butterfly Wings ». Si l'enfance est un thème récurrent à travers l'ensemble des vidéoclips des Smashing Pumpkins, le christianisme y est aussi souvent abordé.

Puis, pour la première fois du vidéoclip, on nous montre un plan dont le contour extérieur au cadre incrusté dans l'image est blanc plutôt que noir. Dans ce plan au cadre ovale, on voit la baigneuse qui contemple son propre reflet dans le métal de la lame de guillotine suspendue. La lame s'élève, laissant voir Billy à l'arrière-plan, qui se sauve. La baigneuse se retourne dans un mouvement ample, accablée. Cette utilisation d'un pourtour blanc donne une aura de pureté au plan, et souligne un des rares moments d'humanité (d'amour) du vidéoclip.

Après deux plans montrant Billy chantant dans un carré sur fond noir (genre littéral), on a droit à un deuxième plan dans un cadre ovale sur fond blanc. Celui-ci montre la

baigneuse enveloppée de tissus diaphane, exécutant quelques mouvements de danse. Nous appellerons donc dorénavant ce personnage « la danseuse ». Encore une fois, l'extérieur blanc donne une aura de pureté à l'image, et la danseuse y apparaît tel un ange.

On voit ensuite Billy, la main sur le cœur, chanter « Your home is here, Within my heart », visualisation associative paroles/images évidente. Alors que Billy et Jimmy se tiennent sur le rebord de leur pilier respectif, la caméra entreprend un « travelling » vers le bas, les colonnes se perdant dans des nuages de fumée.

Au pied des colonnes, dans le royaume de l'obèse, la danseuse débute sa chorégraphie au son du pont, menant au refrain de la chanson, qui commence. Grâce à une vue d'ensemble en plongée réalisée avec un grand angle, on peut contempler l'ampleur du royaume/prison/salle de bain de l'obèse, peuplé d'esclaves aux accoutrements fétichistes. L'ensemble est très fellinien.

On voit ensuite une succession de plans montrant différents esclaves décadents qui applaudissent. La danseuse descend de son piédestal, alors qu'on voit au premier plan une naine en déshabillé se promenant, un encensoir à la main. Encore une fois, la référence au christianisme est évidente.

L'obèse prend place sur son trône, qui est en fait un siège de toilette, alors que le fou du roi se met à genoux et présente la danseuse. Pour une troisième fois, on nous présente un plan dont le cadre est un ovale sur fond blanc. L'éclat de l'image amplifie la ressemblance entre la danseuse et un ange, alors qu'on entend les paroles « mystic sage ». Celle-ci, la mort dans l'âme, y entame sa chorégraphie. Le plan suivant est un retour à l'ovale sur fond noir. On y voit l'obèse qui fait signe de la main à la danseuse de se rapprocher.

Billy apparaît ensuite dans un plan dont le cadre est ovale. Il est donc à ce moment un personnage du récit de fiction. À travers un hublot, ovale lui aussi, Billy, visiblement triste, contemple la chorégraphie de la danseuse dans ce royaume de débauche. Alors qu'elle s'élance, la danseuse lui renvoie son regard. De son côté, l'obèse déglutit.

Au moment où débute la première partie du solo de guitare, le plan de la danseuse en action est coupé par un volet vertical (genre expérimental), qui est en fait une image de la lame de guillotine remontant vers le haut. Le plan suivant le volet en est un de la danseuse, mais cette fois-ci beaucoup plus près de la caméra. On voit un gros plan de l'œil mauvais de Billy, suivi de l'obèse qui se lèche les lèvres.

La deuxième partie du solo, qui suit les accords du refrain, est jumelé avec un échange champ-contrechamp entre la danseuse qui s'exécute, la mort dans l'âme, et l'obèse. Ce dernier se lèche les lèvres, se caresse un mamelon ou encore boit goulûment son vin, qui ruisselle sur son menton. Le solo se termine sur un plan de Billy qui, dans un cadre carré sur fond noir, brandit son pendentif, un camé noir sur lequel on retrouve la silhouette blanche du chérubin portant une potence vue en introduction.

Vient ensuite un dernier pont dans la chanson, pendant qu'on voit, dans un cadre carré sur fond noir, les silhouettes noires de James, Billy et Melissa qui jouent dans un paysage artificiel créé à l'ordinateur (genre expérimental). Après quelques plans de genre littéral, on revient au récit de fiction onirique. Dans un ovale sur fond noir, on voit Billy qui se détourne d'un hublot, lui aussi ovale, à travers lequel on voit la danseuse en action. Il regarde ensuite vers le ciel. Le plan suivant, au cadre carré, montre Billy, en complet noir, enlacé à la danseuse. Le couple est en ascension, et leurs yeux sont clos. On revient ensuite au cadre ovale, dans lequel Billy est tiré de ses rêveries par une esclave qui cherche à l'embrasser. Billy l'arrête et sort du cadre.

Le dernier refrain débute avec une vue subjective depuis le trône de l'obèse. On voit d'ailleurs la main de celui-ci en repoussoir. Dans un cadre ovale, Billy, habillé en noir et pieds nus, s'approche de la danseuse. Suivent une série de plans montrant des visages d'esclaves et celui de l'obèse, tous étonnés. Billy s'immobilise, et la danseuse fait de même. Un esclave haineux semble se délecter de la scène. On revoit ensuite la bouche d'égout de l'introduction, qui est cette fois submergée d'un liquide noir dont la texture rappelle le sang. L'obèse semble perdu dans ses pensées, perplexe.

Le plan suivant montre le visage de Billy, filmé en légère contre-plongée. Il semble résigné, mais aussi défiant. Avec son crâne rasé et ses yeux maquillés, il rappelle le personnage de Hendrik Höfgen, interprété par Klaus Maria Brandauer dans le film « Mephisto », d'István Szabó. Ce film est une adaptation des histoires de *Mephistopheles* et *Docteur Faust*, surtout connues à travers les écrits de Christopher Marlowe et Goethe. Le film « Mephisto » raconte l'histoire d'un acteur de théâtre allemand qui abandonne sa conscience et continue de jouer afin d'entrer dans les bonnes grâces du parti Nazi. Il conserve ainsi son emploi, tout en améliorant son sort et sa position sociale. Puisqu'il refuse

de se plier à l'autorité du tyran obèse, Billy est en quelque sorte ici une antithèse du personnage de Faust.

On voit ensuite le visage ruisselant de larmes de la danseuse. Billy s'agenouille devant cette dernière, qui se retourne vers l'obèse. Le plan suivant montre les esclaves qui entourent quelque chose posée par terre, frétilant comme des vautours dévorant un cadavre, au son du roulement de tambour. Encore une fois, nous avons droit à un exemple de visualisation associative musique/images.

Alors qu'on entend le début du dernier vers de la chanson, « Who wouldn't be », on voit la danseuse qui se cabre et hurle de douleur. Suit un gros plan montrant la bouche de la danseuse qui s'ouvre, laissant l'ovale du cadre presque entièrement noir.

Au son de « the one you love », on a droit à un plan très particulier. En effet, ce plan montrant Billy accroupi baisant le pied menotté de la danseuse est le seul plan filmé entièrement en couleurs de tout le vidéoclip. Ce choix sert sans doute à souligner le sacrifice de Billy, rare trace d'humanité présente dans le clip.

On revient ensuite au noir et blanc, alors que la danseuse effectue son salut concluant sa chorégraphie. On voit ensuite le fou du roi, aux pieds de l'obèse, qui marmonne avec hargne et se retourne vers son maître. Celui-ci prend un air dédaigneux, et pointe du doigt vers l'avant au son du point d'orgue final, autre exemple de visualisation associative musique/images. Dans ce plan, on observe que l'obèse porte une bague en forme de tête de squelette à l'annulaire.

Un court plan monochrome couleur sang suit, mais si bref qu'il ne peut avoir qu'un effet subliminal sur le spectateur.

Le plan final du vidéoclip déborde de la durée de la chanson. Au son de bruits de vent et de tempête, dans un cadre carré, on voit une lame de guillotine traverser l'image de bas en haut, découvrant les corps de Billy et de la danseuse enlacés et inertes. Suspendus et balançant dans le vent, le couple est en ascension devant les piliers sur lesquels les Pumpkins performaient. Que Billy et la danseuse aient été pendus ou guillotins, on ne saurait le voir à l'écran, mais il est évident que la mort domine cette image, et que le couple s'élève vers les cieux.

Pour ce vidéoclip, W.I.Z. a imaginé un film muet en noir et blanc, dans lequel tout est visuellement exagéré, des coiffures aux maquillages, en passant par des instruments sur-

dimensionnés et l'utilisation d'un archet sur une guitare. Il cherchait à créer un univers « stranger than life¹²² » (« plus étrange que la réalité¹²³ »). W.I.Z. considère que Corgan a une impressionnante habilité à mettre en lumière les grandes tragédies de l'existence humaines, qu'il cherche à reconditionner le cœur, à reconfigurer les tragédies en quelque chose à embrasser et à élever en une preuve positive de la vie.¹²⁴

W.I.Z. voulait un vidéoclip en noir et blanc très contrasté et des maquillages extravagants afin d'imiter la texture des premiers films muets de l'histoire du cinéma. Si le vidéoclip de « Stand Inside Your Love » utilise des procédés différents pour créer sa facture visuelle, le parallèle avec la démarche de « Tonight, Tonight » est néanmoins évident.

Corgan affirme que « Stand Inside Your Love » ressemble davantage aux concepts extrêmes qui l'habitent, comparativement aux vidéoclips du duo Dayton-Farris, qui réussissait toujours à le ramener à une vision plus modérée. « Stand Inside Your Love » illustre la vision personnelle de Corgan de la noirceur. Il pense que ce vidéoclip est un excellent exemple de cas où ce qui lui plaît et l'attire personnellement ne se transmet pas nécessairement aux autres, et que l'acte de communication qu'est ce vidéoclip aurait sans doute gagné à passer à travers le filtre d'un compromis. Bref, qu'on ne doit pas faire quelque chose uniquement pour soi-même, que le but d'un vidéoclip est avant tout de communiquer, de rejoindre le public.¹²⁵

Selon, W.I.Z., les Smashing Pumpkins possèdent un grand sens du style, ainsi qu'une sophistication littéraire au fort potentiel cinématographique, et il affirme que sa collaboration avec eux fut des plus gratifiantes.

Ce vidéoclip présente deux mondes distincts, soit le royaume du tyran ainsi que l'espace où les Pumpkins performant. Ces deux univers sont montrés en alternance tout au

¹²² *Ibid.*

¹²³ Traduction libre.

¹²⁴ Commentaire pour le vidéoclip « Stand Inside Your Love », 2001, *The Smashing Pumpkins 1991–2000: Greatest Hits Video Collection*, Virgin Records.

¹²⁵ *Ibid.*

long du vidéoclip. La structure de la chanson ne semble pas avoir d'incidence sur la répartition des plans respectifs de ces deux mondes.

« Stand Inside Your Love » relève donc principalement du genre « fiction onirique ». Il intègre aussi le genre « littéral », en plus de présenter des images composites et un recours aux volets s'inscrivant dans le genre « expérimental ». Il comprend encore une fois des références à l'enfance, ainsi qu'au christianisme. Ce vidéoclip mise, lui aussi, souvent sur la visualisation associative musique/images. Il est aussi le deuxième vidéoclip de notre corpus à avoir recours aux fondus enchaînés comme transition entre certains plans.

Stand Inside Your Love

Réalisation	W.I.Z.
Durée de la chanson	4:14
Durée du vidéoclip	4:34
Nombre de plans	118
Durée moyenne des plans	2,32 secondes
Genres en présence	Récit de fiction onirique
	Littéral (Les Pumpkins jouent sur les piliers au-dessus du royaume de l'obèse)
	Expérimental (nuages traversés de vignes et de fleurs noires ajoutées à l'ordinateur ; intégration de motifs circulaires créés à l'ordinateur ; mélange de vrais nuages filmés, de fumée artificielle et de motifs circulaires créés à l'ordinateur ; grand-angle ; volet vertical)
Trame narrative	Linéaire, 2 trames en parallèle (récit de fiction onirique, et littéral, quand le groupe joue sur les piliers)
Visualisation associative	Musique/Images, Paroles/Images
Esthétique	Noir et blanc (sauf 3 exceptions)
Références	Oscar Wilde, Fellini, Aubrey Beardsley, Jimmy Page, religion (mains en prière, encensoir), fétichisme, Mephisto
Symboles relatifs à l'enfance	Silhouette de chérubin
Plans montrant les membres du groupe	58, la moitié des plans
Particularités	Deux types de cadres différents (ovale et carré) cernent les 2 univers distincts
	Recours au fondu enchaîné
	Intégration de couleurs dans un vidéoclip en noir et blanc

3.2.8 Tarantula

Six ans après la dissolution des Smashing Pumpkins, Billy Corgan et Jimmy Chamberlain faisaient renaître le groupe de ses cendres avec la parution de l'album *Zeitgeist*. Cependant, le groupe n'a pas eu recours au cheminement habituel pour réaliser le vidéoclip de son premier extrait, « Tarantula ». Plutôt que d'engager un réalisateur et une grosse équipe de production, les Pumpkins ont décidé de donner la voix à leurs fans.

En effet, le groupe s'est filmé interprétant la chanson devant un écran vert (*green screen*), depuis douze angles de caméra différents. Il a ensuite mis les images à la disposition du public, en l'invitant à placer les musiciens dans le contexte de leur choix grâce à la technique du « keying », puis à effectuer le montage. Les Pumpkins rendaient ensuite le tout disponible sur leur site web, et permettaient au public de voter pour son vidéoclip favori.

L'expérience fut des plus concluantes, une soixantaine d'œuvres ayant été soumises. Le vidéoclip gagnant était d'ailleurs de qualité professionnelle, et n'avait rien à envier à ceux diffusés sur *MTV*. J'ai moi-même participé à l'expérience avec un ami, ayant proposé notre propre montage des images soumises. Cependant, les lacunes narratives de notre projet, qui s'en tenait aux images proposées par le groupe et n'incorporait pas à celles-ci un récit extérieur, ont sans doute nuit aux chances de notre vidéoclip. Je saurai être plus vigilant face à cet aspect à l'avenir.

Le vidéoclip gagnant reposait d'ailleurs sur une trame narrative très mince, mais tout de même efficace. On y voyait le groupe jouant dans une ville futuriste en proie à une pluie de météorites. Ce scénario, bien que minimaliste, avait tout de même le mérite de captiver l'auditoire et de le maintenir accroché au vidéoclip jusqu'à la fin, dans le but d'en connaître le dénouement. Ironiquement, l'œuvre gagnante, visuellement époustouflante, s'arrêtait net à mi-parcours, ses créateurs n'ayant pas eu le temps de la compléter avant l'heure de tombée. Nous ne connaissons donc jamais le sort des protagonistes de ce vidéoclip.

Je crois que l'avenir du vidéoclip se trouve dans cette nouvelle direction interactive. Les nouvelles technologies et plates-formes de diffusions permettent de plus en plus d'interactions entre les artistes et le public, et de tels jeux ludiques entre le spectateur et le médium devraient devenir la norme d'ici peu. L'aboutissement du vidéoclip étant de faire du

spectateur un voyeur de ses propres images, plus on lui donnera de contrôle (ou d'illusion de contrôle) sur le médium, plus il sera selon moi tenté de s'intéresser au produit et disposé à lui accorder du temps.

3.3 Tableau récapitulatif des genres dans les vidéoclips analysés

Vidéoclips	Genres					
	Récits					
	Fiction réaliste	Fiction onirique	Littéral	Expérimental	Documentaire	Ludique - Interactif
Rhinoceros		x	x	x	x	
Today	x	x	x	x		
Disarm	x	x	x	x	x	
Bullet...		x	x	x		
1979	x		x	x	x	
Tonight...		x	x	x		
Stand...		x	x	x		
Tarantula						x

x blanc : Cherche à se rapproche du genre documentaire.

CHAPITRE IV

CONCLUSION

4.1 Retour sur la problématique et sur les hypothèses

Comme nous le mentionnions au début, alors que nous abordions le travail de Dziga Vertov, on peut facilement observer dans la plupart des vidéoclips analysés ici une rébellion dionysiaque face à l'ordre et la quiétude que le pouvoir civilisateur prétend faire régner dans le monde. Ce phénomène est facilement observable dans des vidéoclips tels « Today » et « 1979 ».

Aussi, nous avons vu que la stratégie de l'intervalle, utilisée par Vertov, est un élément intrinsèque à la dynamique du vidéoclip. Sans l'appropriation par le public de ce type de montage métaphorique, de ce montage populaire en bonds de géant, un vidéoclip comme « Rhinoceros », qui mélange cinq trames distinctes et de genres différents, serait totalement abscons.

Comme nous l'avons observé, tous les vidéoclips que nous avons analysés ont recours à la visualisation associative musique/image. Seuls les plus élaborés (lire : possédant un budget élevé) semblent pouvoir se permettre la visualisation associative paroles/images. Bref, à la base même du vidéoclip se trouve la visualisation associative musique/images. Comme nous le mentionnions en ouverture, les images du vidéoclip deviennent l'extension graphique de la musique, les images de la « fluidification généralisée », pour reprendre l'expression de Lyotard.

Si le vidéoclip qui fonctionne le mieux est celui dans lequel l'auditeur se transforme en voyeur de ses propres images, The Smashing Pumpkins ont su viser avec acuité grâce à

des vidéoclips tels « Today » et « 1979 ». Ceux-ci illustraient avec éloquence la rébellion adolescente à travers des récits réalistes auxquels le public cible des Pumpkins (les jeunes nés en 1979 et qui avaient seize ans en 1995) pouvaient facilement s'identifier. Ces vidéoclips sont des miroirs magnifiant qui renvoient aux jeunes leur propre reflet enjolivé.

De son côté, un vidéoclip comme « Bullet with Butterfly Wings » se rattache plutôt davantage à la fonction cathartique du médium, à son appel au défoulement chez le spectateur. Ce vidéoclip est le parfait exemple de la tentative d'évocation et de rejet hors de soi de l'innommable inhibé par nos sociétés trop formatées et structurées. Le côté obscur de l'homme, la bête sinistre, l'inculte, le marginal, l'androgyné, bref, tout ce que la société balisée et linéaire réprime et lamine, tout ce qu'elle dissimule en assemblant méticuleusement ses images sont présents dans ce vidéoclip. Ce vidéoclip comporte un système de références ainsi qu'une esthétique œdipienne invitant à s'opposer au monde adulte.

Comme nous l'avons vu, les vidéoclips analysés intègrent toujours un minimum de deux genres, allant parfois jusqu'à en hybrider quatre. Ce phénomène vient appuyer notre assertion de départ voulant que le vidéoclip soit la victoire de la simultanéité sur le consécutif. On y mélange les différents types d'utilisations possibles de l'image en mouvement.

Suite à notre analyse, on constate que les genres « littéral » et « expérimental » se retrouvent dans tous les vidéoclips de notre corpus, tout comme le procédé de visualisation associative musique/images. Il semble donc que l'aspect performatif du genre littéral ainsi que la propension à éveiller un fort sentiment de satisfaction immédiate par le chatoiement du genre expérimental soient des caractéristiques intrinsèques du médium vidéoclip tel qu'utilisé par The Smashing Pumpkins. Aussi, le recours au récit de fiction, qu'il soit réaliste ou onirique, est un autre élément récurrent dans les objets de notre corpus. Il semble que ce soit à travers cet aspect que se développe chez le spectateur le phénomène d'identification à la star.

En somme, les trois grandes catégories évoquées auparavant par Picard, soit la captation d'une performance, la mutation en récit et la visualisation associative, apparaissent indissociables du vidéoclip. Son lien de parenté avec les trois grandes familles de publicités ne fait donc plus aucun doute. La formule de Picard serait donc exacte : le vidéoclip est « la mise en récit d'une performance présentée de façon associative ». Les trois instances de la

genèse du sens de Greimas, la captation d'une performance, la métamorphose narrative et la visualisation associative, se trouvent donc effectivement dans un rapport de coopération.

Le fait que l'on retrouve trois grandes catégories dominantes dans le vidéoclip n'étonne guère lorsqu'on s'attarde à la manière dont est construit le cerveau humain. Selon l'anthropologue et psychanalyste Clotaire Rapaille¹²⁶, tous les êtres humains naissent avec un cerveau divisé en trois parties. Une partie, le cortex (les hémisphères cérébraux), s'occupe de l'apprentissage, de la pensée abstraite, et de l'imagination. Le cortex est l'endroit où réside la logique et où s'opère le raisonnement qui nous sépare des animaux. C'est l'endroit qui est stimulé par les publicités portant sur des biens de consommation durables. C'est pour satisfaire cette zone que le vidéoclip a recours au genre « littéral ».

Une autre partie du cerveau est le système limbique (l'hippocampe, l'amygdale et l'hypothalamus), siège des émotions. La plupart des humains découvrent que dans le combat entre l'intelligence et l'émotion, le système limbique sort souvent vainqueur, parce qu'il y a beaucoup plus de chance que nous laissions notre cœur nous guider plutôt que la raison. C'est le système limbique qui est interpellé par les réclames vantant des biens et services, dont le dessein est de donner un cachet humain à ces biens et services sous la forme d'une histoire. C'est cette partie du cerveau qui est comblée grâce à l'intégration d'une trame narrative dans le vidéoclip.

Toujours selon Rapaille, le champion incontestable de ces « trois cerveaux » est le cerveau reptilien (le tronc cérébral et le cervelet). Le nom vient de la similitude de cette région de notre cerveau avec le cerveau des reptiles qui a relativement peu changé en deux cents millions d'années. C'est le cerveau de l'action immédiate, des réflexes. C'est lui qu'on cherche à atteindre à travers les annonces portant sur des biens de consommation éphémères, dont l'objectif est d'éveiller un fort sentiment de satisfaction immédiate par un montage associatif fragmenté mais surtout flamboyant. C'est au cerveau reptilien qu'est destinée la visualisation associative, pierre d'assise du genre « expérimental ».

Rapaille souligne que notre cerveau reptilien nous programme pour deux tâches majeures : la survie et la reproduction. Cela pourrait expliquer la récurrence des symboles liés à la violence et au sexe dans la grande majorité des vidéoclips. Ce sont, bien sûr, nos

¹²⁶ Rapaille, Clotaire, 2006, *Culture Codes*, Broadway Books, New York, p.121-123.

instincts les plus fondamentaux: si nous ne pouvions pas nous reproduire et survivre, notre espèce disparaîtrait. Le cerveau reptilien est donc, de nos trois cerveaux, celui qui a l'influence la plus puissante. En présentant des vidéoclips inondant le spectateur d'un flot continu de courtes images montées rapidement et présentant des thèmes de nature violente et sexuelle, on s'assure la disponibilité du cerveau reptilien, celui qui prime sur nos deux « autres cerveaux ».

Parce que survivre est plus fondamental à notre existence que de se « sentir bien » ou de « faire sens », le cerveau reptilien l'emporte toujours. Selon Rapaille, dans une bataille entre la logique, l'émotion et l'instinct, c'est le cerveau reptilien qui gagne à tous les coups. S'il fallait organiser les genres du vidéoclip selon un ordre hiérarchique d'importance quant à son effet sur le cerveau, le genre expérimental, la visualisation associative, serait donc l'élément premier, fondamental du vidéoclip. Viendrait ensuite la mise en récit, suivit par le genre « littéral ».

La visualisation associative, que l'on retrouve dans chacun des vidéoclips de notre corpus sous sa forme musique/images, sert la fonction formelle esthétique du vidéoclip. Ici, le message exprimé se limite au médium n'existant que pour lui-même. On cherche à capter l'attention, il n'y a pas d'autres sens à dégager de cet aspect. Le vidéoclip présente plusieurs trames visuelles entrecroisées, de manière non linéaire, et fait exploser la réalité, il la multiplie.

Comme nous le mentionnions auparavant, le vidéoclip à structure narrative fonctionne de manière circulaire. Nous avons pu remarquer que plusieurs vidéoclips de notre corpus (« Today », « Tonight, Tonight » et « Stand Inside Your Love ») dépassent la durée de la chanson. Ils présentent une amorce (préliminaire) et un épilogue (post-liminaire) qui servent de zones tampons, et favorisent le passage en boucle des œuvres.

Puis, en amont des deux aspects précédents se trouve la performance « spectacularisée » dans le vidéoclip, qui en est en fait la structure fondamentale. Aucun des vidéoclips analysés ne s'en passe. Sans cet aspect, le vidéoclip ne peut atteindre son objectif premier, qui est de vendre la musique et son interprète. Comme on a pu le constater, une grande place est accordée aux visages des musiciens, et particulièrement à celui du chanteur, dans les vidéoclips observés. Entre vingt et quatre-vingts pour cents des plans des vidéoclips

observés servent à présenter les visages des membres du groupe. Dans la majorité des cas, c'est la moitié des plans d'un vidéoclip qui montrent les musiciens.

Il est intéressant de noter que c'est « Rhinoceros », le vidéoclip apparu le plus tôt dans la carrière du groupe, qui en présente le plus, suivit des *singles* importants tels « Today », « Disarm », « Bullet with Butterfly Wings » et « Stand Inside Your Love », pour lesquels la compagnie de disque avait beaucoup d'attentes. Bien que non-garante de succès, la stratégie cherchant à montrer le plus possible les visages des musiciens semble être celle adoptée par la compagnie de disque lorsqu'elle veut avant tout qu'un vidéoclip remplisse sa fonction commerciale. On met l'emphasis sur les visages des musiciens lorsqu'il s'agit de promouvoir un produit duquel on attend beaucoup de retombées.

On peut remarquer que c'est « 1979 », un vidéoclip pour une chanson hors du créneau habituel des Pumpkins, qui contient le moins haut pourcentage de plans montrant les visages des musiciens. Il est aussi pertinent de souligner que le vidéoclip pour la pièce « Cherub Rock », que Corgan avait imposé comme premier *single* de l'album *Siamese Dream*, a été rejeté par la compagnie *Virgin*, qui considérait qu'on n'y voyait pas assez les visages des membres des Pumpkins, et particulièrement celui de Billy chantant.¹²⁷ L'exposition des visages des artistes dans leur vidéoclip serait donc aussi un incontournable du médium. Comme nous le mentionnions plus tôt, le vidéoclip participe à la construction du caractère visuel d'un artiste, de son image de marque commerciale.

Il est intéressant de souligner que dans tous les vidéoclips de notre corpus, le plan synchronisé avec les premières paroles de la chanson montre toujours Billy. En fait, mis à part dans « Stand Inside Your Love », dans lequel le chanteur est fixe et impassible, le premier vers de chacune des chansons est toujours illustré par un plan du genre « littéral ». Cette convention sert sûrement à renforcer chez le spectateur l'association entre la chanson et la griffe visuelle du musicien.

Les œuvres analysées dans notre corpus nous permettent aussi de confirmer l'hypothèse voulant que le vidéoclip se nourrit de citations et de références culturelles, historiques et esthétiques qu'il remâche sans gêne. Tous les vidéoclips étudiés contiennent

¹²⁷ Commentaire pour le vidéoclip « Cherub Rock », 2001, *The Smashing Pumpkins 1991–2000: Greatest Hits Video Collection*, Virgin Records.

des références extérieures, qu'elles soient littéraires (Freud, Auster, Wilde), cinématographiques (Antonioni, Méliès, Fellini), picturales (Salgado, pochette d'album, Beardsley), ou culturelles (Merry Pranksters, religion, guerre, « mythologie » de la banlieue américaine).

De plus, comme on a pu le constater, un thème récurrent traverse tous les vidéoclips et en vient à faire partie intégrante de l'imaginaire des Pumpkins : la référence à l'enfance. Ce thème récurrent de la référence à l'enfance vient confirmer une autre de nos assertions précédentes, soit celle voulant que la promotion par le vidéoclip vise une frange particulière de l'auditoire.

Nous affirmions que les réalisateurs de vidéoclips doivent se servir de références visuelles participant à faire vendre le produit auprès d'un certain groupe cible. Dans le cas des Smashing Pumpkins, le groupe cible était les adolescents des années quatre-vingt-dix, donc nés vers la fin des années soixante-dix. Âgés entre treize et dix-sept ans, ces jeunes étaient alors en plein cœur de cette période sombre appelée la « crise d'adolescence ». Cette phase œdipienne se manifeste chez l'adolescent par la perte des illusions enfantines face au choc que crée la prise de conscience de sa place dans le monde.

Ces jeunes étant à leur premier contact avec la nostalgie (de leur enfance, de leur innocence), il était très avisé pour les Pumpkins d'intégrer à leur univers visuel des traces rappelant l'enfance, exploitant ainsi une corde sensible chez son public cible. Comme nous le mentionnions précédemment, le thème du temps qui passe, souvent abordé dans l'œuvre de Corgan, explique sans doute la récurrence des symboles reliés à l'enfance dans les vidéoclips des Pumpkins.

Comme le souligne Michael Godin, cette stratégie visant à mettre au diapason le vidéoclip et son public se veut une stratégie de « renforcement » du produit musical. Une stratégie de « corrélation », dans laquelle l'auditoire se reconnaît à travers l'image et le style du vidéoclip, lie ce dernier à son public; le vidéoclip et son auditoire doivent vibrer ensemble. Lorsqu'un produit culturel devient un outil de promotion, il concorde avec un caractère déterminant d'un auditoire spécifique. Comme nous l'avons mentionné, le vidéoclip s'efforce de devenir une formule d'autoréférence pour le jeune auditoire, tout en s'insérant dans un système de références large.

Tel que mentionné auparavant, le code vidéographique particulier qu'est le montage de l'image électronique lié au genre « expérimental » se rapporte, au niveau ontologique, à la fois au postmoderne et à la rhétorique de l'annonce publicitaire. C'est une subversion des codes publicitaires à des fins alternatives, mais tout de même commerciales. On retrouve ce phénomène dans chacun des vidéoclips de notre corpus.

De son côté, le code narratif est lui aussi assailli par le publicitaire, principalement au niveau de l'imagerie. Souvent, les mini-récits qui traversent les vidéoclips sont empruntés aux différentes écoles et genres qui ont parsemé l'histoire du cinéma. Nous avons pu observer ce phénomène dans plusieurs vidéoclips des Pumpkins, notamment « Today », « Tonight, Tonight » et « Stand Inside Your Love ». Aussi, les vidéoclips sur lesquels la compagnie de disque fonde le plus d'espoirs au niveau commercial semblent les plus prompts à avoir recours à une trame narrative linéaire. Dans « Today », cette trame linéaire est constituée d'un récit unique. Mais dans la majorité des cas, elle est formée de l'entrecroisement de deux récits distincts, comme dans « Bullet with Butterfly Wings », « 1979 », « Tonight, Tonight » et « Stand Inside Your Love ». Il est intéressant de noter que ces cinq vidéoclips s'inscrivent dans les genres « fiction », « littéral » et « expérimental ». Ces vidéoclips ayant eu droit à un budget de production élevé, il semble que les producteurs aient tenu à ce qu'ils s'appuient sur une trame narrative « classique ».

En effet, seuls les vidéoclips « Rhinoceros », un des premiers du groupe, réalisé avec peu de budget alors que les Pumpkins n'étaient pas connus du grand public, et « Disarm », un effort de renouvellement sonore pour les Pumpkins et un vidéoclip plutôt artistique que commercial, ont recours à une trame narrative non-linéaire, s'apparentant à une courtepoinette (patchwork). On peut noter que ces deux derniers vidéoclips sont les seuls à intégrer le genre « documentaire ». Il semblerait donc que le recours à ce genre entraîne un éloignement de la trame narrative linéaire et soit plus propice à une trame hybride s'apparentant à la courtepoinette.

Ensuite, le code de la performance est aussi influencé par la publicité. Le sujet d'un vidéoclip exerce un rôle d'activateur de complicité. Comme nous l'avons vu, tous les vidéoclips analysés dans notre corpus ont recours au genre littéral. Voilà un exemple de formule qui assujettit le code performatif au publicitaire et canalise, par la bande, l'attention sur produit à vendre, soit le chanteur-musicien.

Mis à part cette finalité utilitaire, le vidéoclip a aussi une visée ludique. Celle-ci s'exprime à travers la visualisation associative et le recours au genre expérimental, tous deux indissociables du vidéoclip, comme nous l'avons vu. C'est l'aspect « chatoyant » du vidéoclip : ces deux particularités soulignent la place importante qu'occupe la notion de plaisir dans le vidéoclip. Elles viennent inscrire ce dernier dans le courant postmoderne.

On assiste donc à un duel entre le principe du publicitaire et le principe du plaisir. Comme le mentionne Picard, le principe du plaisir constitue un prolongement du postmodernisme expressif de l'image vidéographique, tandis que le principe du publicitaire constitue une extension de la starification de la performance. Pour reprendre le point de vue critique propre aux *Cultural Studies*, ce qui relève du plaisir est « instrumental », alors que ce qui relève du publicitaire est « fondamental ».

Il est intéressant de noter que les vidéoclips de notre corpus présentent généralement entre 90 et 150 plans, d'une durée moyenne se situant entre une seconde et demie et trois secondes. Face à cette observation, deux exceptions se démarquent. « Rhinoceros », deuxième vidéoclip dans l'histoire du groupe et donc un de ceux ayant eu droit au plus petit budget de production, ne compte que 67 plans, d'une durée moyenne de 5,3 secondes. À l'autre bout du spectre, l'autre exception, « Bullet with Butterfly Wings », le plus gros effort commercial de l'histoire des Pumpkins, compte un hallucinant total de 309 plans, d'une durée moyenne de 0,84 secondes. Il semblerait donc que, pour les producteurs, l'utilisation d'une trame narrative linéaire entremêlant deux récits distincts, illustrés par un maximum de courts plans montés rapidement, soit un gage de réussite commerciale. On aurait recours au micro-montage afin d'en mettre plein la vue au spectateur.

4.2 Conclusion

Bref, la formule commerciale « optimale » du vidéoclip va comme suit : c'est l'art de la communication qui place l'image vidéographique au service du commerce musical, l'ordre du plaisir au profit de l'ordre du publicitaire, le postmodernisme au bénéfice de la starification. De la juxtaposition de ses trois composantes, images, musique et texte, se dégage du vidéoclip un contexte, un « environnement médiatique » plus riche que la somme de ces trois parties prises séparément.

Si un réalisateur de vidéoclip peut mettre en scène n'importe quels personnages ou actions, il se doit cependant de respecter certaines conventions dans la manière de raconter son histoire afin de permettre au lecteur d'arrimer sa compréhension à un fil conducteur, à une ligne directrice qui ne lui est pas totalement inconnue. Dans le cas présent, il s'agit des genres auxquels nous référions auparavant et qui forment le contrat de lecture.

Selon moi, le vidéoclip est donc un type médiatique particulier, possédant une trame narrative spécifique et une esthétique propre. Il nécessite chez le spectateur un « décodage » distinct lors de sa réception, « décodage » facilité par l'élaboration et la reconnaissance de certains grands genres de vidéoclips. C'est ce qu'on appelle le contrat de lecture, ou encore le cadre de référence communicationnel. Ces grands genres établissent un contexte de références large, ils servent de lignes directrices permettant au spectateur d'établir des balises afin d'orienter sa compréhension dans une direction précise, sans toutefois lui indiquer clairement ce qu'il doit en déduire. C'est en quelque sorte une manière de lui « tenir la main » mentalement.

Le vidéoclip instaure un processus de communication très original puisqu'on ajoute des images à une musique préexistante. Il transpose la perception des images de l'hémisphère gauche (logique) à l'hémisphère droit (fantasme, désir, rêve). Le discontinu, l'analogique et le symbolique règnent dans le vidéoclip.

Illustrant la pensée de Charles Perraton concernant la violence psychologique dans les vidéoclips, Billy Corgan tempère son enthousiasme pour le vidéoclip en tant que forme d'art, avec une pointe de résignation :

« I think videos only limit. Unfortunately you can't help but attach the video to the song. The great thing about music is you can go anywhere you want to go and then the minute you attach visuals to it, there's really no escaping them. When you hear a song, you don't think about the singer with crooked teeth and acne. The mystique aspect... videos have certainly ruined concerts for all time.¹²⁸ »

« Je pense que les vidéoclips ne peuvent que limiter. Malheureusement, vous ne pouvez vous empêcher d'associer le vidéoclip à sa chanson. La chose intéressante à propos de la musique est que vous pouvez aller où bon vous semble avec elle, et puis à la minute où vous associez des visuels à celle-ci, il est impossible de s'en défaire. Quand vous entendez une chanson, vous ne pensez pas au chanteur avec des dents tordues et de l'acné. L'aspect mystique... les vidéoclips ont certainement ruiné les concerts pour toujours.¹²⁹ »

¹²⁸ Billy Corgan, cité par Greg Kot, « A Long Strange Trip To 1979 », *Chicago Tribune*. (disponible sur <http://www.starla.org/articles/mtcl.htm>).

¹²⁹ Traduction libre.

Il poursuit sur cet asservissement de l'imaginaire:

« Bands have lost the element of surprise. You watch the video, with ten shots of the band playing, and every shot is some cool moment. You watch a whole concert and you might see five flashes of brilliance, where the concert congeals and everybody is moving in sync and everyone is in the moment. Before videos became such a large part of what rock is, you went to concerts and you were fascinated by the way the band moved. You were finding out about their persona, looking beneath what was going on, getting a personal connection. But now, the minute you walk in the door, people know you already. They've already seen you walk and talk and move around, and there's not much I can do except disappoint them after that.¹³⁰ »

« Les groupes ont perdu l'effet de surprise. Vous visionnez le vidéoclip, avec dix plans du groupe jouant, et chaque plan montre un moment enlevant. Vous assistez à un concert en entier et vous pouvez peut-être voir cinq moments de grâce, durant lesquels le concert se fige et tout le monde bouge en synchro et chacun vit pleinement le moment. Avant que les vidéos ne deviennent un élément si important de ce qu'est le rock, vous alliez aux concerts et vous étiez fascinés par la façon de bouger du groupe. Vous découvriez sa personnalité, regardant au-delà de ce qui se passait, profitant d'une connexion personnelle. Mais maintenant, à la minute où vous traversez la porte, les gens vous connaissent déjà. Ils vous ont déjà vu marcher et parler et vous déplacer, et il ne m'est plus possible de faire grand chose après cela, si ce n'est de les décevoir¹³¹. »

¹³⁰ Billy Corgan, cité par Greg Kot, « A Long Strange Trip To 1979 », *Chicago Tribune*. (disponible sur <http://www.starla.org/articles/mtc1.htm>).

¹³¹ Traduction libre.

4.3 Retour personnel sur cette étude

Au terme de cette étude, je retiens surtout la nécessité d'introduire un fil conducteur narratif dans un vidéoclip. Mes productions personnelles antérieures maîtrisaient bien l'intégration des genres « littéral », qui permet d'intégrer l'aspect performatif au vidéoclip, et « expérimental », qui favorise la stimulation des sens du spectateur. J'avais donc instinctivement développé mes vidéoclips selon ces deux pôles, ce qui en soit était une bonne chose. Cependant, j'avais sous-estimé l'importance du récit dans ce type de production médiatique.

Bien que primordial, le récit n'a toutefois pas nécessairement besoin d'être d'une grande complexité pour atteindre son objectif, qui est de garder le spectateur captif jusqu'à la fin de la présentation. Un simple parcours dans un espace restreint, une poursuite présentant deux protagonistes ou encore une illustration du passage du temps peuvent amplement suffire à garder le public attentif.

En établissant clairement une situation initiale bouleversée par une transformation, de quelque nature qu'elle soit, on multiplie les chances de piquer la curiosité du spectateur et de le convaincre de poursuivre son visionnement jusqu'au dévoilement de la situation finale. Pour ce faire, nul besoin de remorquer le spectateur à l'aide de chaînes à gros maillons; un simple fil ténu bien tendu est tout ce dont il a besoin pour se laisser guider jusqu'à bon port.

Je compte donc à l'avenir orienter mes prochains vidéoclips selon une approche triadique plutôt que bipolaire; tout comme la performance et l'expérimental, le récit y occupera une place prépondérante.

Aussi, je sais désormais que les expériences des premiers balbutiements du septième art regorgent de trésors d'inspiration potentielle ne demandant qu'à re-vivre sous forme de vidéoclip.

Je suis désormais convaincu que le vidéoclip se veut une des formes d'art les plus complètes qui soit. Alliant musique, paroles et images en mouvement, le vidéoclip stimule chacune des trois zones du cerveau (le cortex, le limbique et le reptilien), et ce dans deux hémisphères traitant l'information de manière différente. Cette stimulation des plus totales explique sans doute l'intérêt que je porte à ce médium depuis si longtemps.

Finalement, la poursuite de cette étude a sans aucun doute fait de moi un meilleur réalisateur.

APPENDICE A

GRILLE FORMELLE

THE SMASHING PUMPKINS
Rhinoceros

Plan #	Time Code	Valeur de Plan	Mouvements Caméra	Mouvements Personnages	Son/Musique (Instrumentation)	Paroles de la Chanson	Description du Plan	Interprétation	Transitions
1	0 :00	Gros plan	Fixe		Intro planante	-	Bâton-étincelles de fête d'enfant		Fade In
2	0 :16	Plan ensemble, plongée	Pan vers droite	Fille de gauche vers droite, gars de droite vers gauche	1ère note à la basse, puis drum, puis intro guit psychédélique	-	D'Arcy ferme la porte et va s'asseoir, Jimmy se lève du lit	GENRE FICTION/EXPERIMENTAL	Coupe franche
3	0 :40	Gros plan	Fixe	Fixe		Planned a show, Trees and Balloons	Billy chante sur fond noir	GENRE LITTÉRAL	Coupe franche
4	0 :50	Gros plan	Fixe épaule	Fixe	Lick psychéd		Chérubin sculpté dans une fontaine	GENRE DOCUMENTAIRE	Coupe franche
5	0 :56	Gros plan	Fixe	Fixe		Ice cream snow, See you in June	Billy chante sur fond noir		Coupe franche
6	1 :08	Plan large	Fixe épaule	Fixe	Lick psychéd (Style Gershwin)		James acoudé sur une balustarde		Coupe franche

7	1 :12	Plan épaule	Fixe épaule	Fixe	Lick psychéd (Style Gershwin)		D'Arcy devant fontaine		Coupe franche
8	1 :14	Effet de montage sur le beat de drum, plan d'une demi-seconde							
9	1 :16	Plan large, contre plongée	Rotation	Fixe	Lick psychéd (Style Gershwin)		Arbre vu d'en- dessous		Coupe franche
10	1 :20	Plan épaule	Fixe épaule	Se penchent en avant	Lick psychéd (Style Gershwin)		James, Billy et D'Arcy en contre plongée		Coupe franche
11	1 :22	Gros plan	Fixe	Fixe		Could have known, I would reveal	Billy chante sur fond noir		Coupe franche
12	1 :30	Plan ensemble	Fixe	Fixe	Fill -in psychéd		Band joue assis dans la pièce		Coupe franche
13	1 :36	Gros plan	Fixe	Fixe		Should have known, I would conceal your way, She knows, and she knows, she knows, she knows	Billy chante sur fond noir		Coupe franche
14	1 :58	Gros plan	Fixe, plongée	S'avance vers la caméra		And she knows	Jimmy		Coupe franche

15	2 :00	Gros plan	Fixe, plongée	S'avance vers la caméra		She knows	Billy		Coupe franche
16	2 :02	Gros plan	Fixe	Fixe		She knows, And she knows	Billy chante sur fond noir		Coupe franche
17	2 :06	Gros plan	Fixe, plongée	S'avance vers la caméra		She knows	D'Arcy		Coupe franche
18	2 :08	Gros plan	Fixe, plongée	S'avance vers la caméra		She knows	James		Coupe franche
19	2 :10	Gros plan	Fixe	Fixe		And she knows, she knows	Billy chante sur fond noir		Coupe franche
20	2 :16	Gros plan	Fixe	Fixe	Fill-in psychéd		Glose-up d'une toupie		Coupe franche
21	2 :18	Plan large	Fixe	Fixes	Fill-in psychéd		James joue guit avant-plan, D'Arcy tambourine en arrière		Coupe franche
22	2 :22	Plan ensemble	Pan vers la droite	Fixes	Fill-in psychéd		Band joue dans la pièce		Coupe franche
23	2 :32	Gros plan	Fixe	Fixe	Fill-in psychéd		Glose-up d'une toupie qui ralentie		Coupe franche
24	2 :36	Plan large	Fixe	Fixes	Fill-in psychéd		James joue guit avant-plan, D'Arcy tambourine en arrière		Coupe franche

25	2 :40	Gros plan	Fixe	Fixe	Fill-in psychéd		Close-up d'une toupie cesse de tourner		Coupe franche
26	2 :44	Plan ensemble, plongée	Pan vers gauche	Fixes		Colors show After the moon	D'Arcy joue avec une petite balle blanche	LE PLAN EST À RECOLON	Coupe franche
27	2 :50	Plan buste	Pan vers gauche	Fixe			D'Arcy joue avec une balle qui rebondit de manière irrégulière	LE PLAN EST À RECOLON	Coupe franche
28	2 :58	Plan ensemble, plongée	Pan vers la droite	Billy marche vers la droite, D'Arcy est assise		I should go See you in	Billy entre dans la pièce, D'Arcy continue avec la balle		Coupe franche
29	3 :02	Américain	Trav. vers droite	Billy marche vers la droite, D'Arcy est assise		June Your way	Billy marche dans la pièce, D'Arcy continue avec la balle		Coupe franche
La distorsion embarque dans la chanson à « Your way », au milieu du plan, alors que D'Arcy entre dans le cadre de l'image									
30	3 :08	Plan ensemble, plongée	Pan vers la droite	Billy marche vers la droite, Jimmy vers la gauche		She knows			Coupe franche
31	3 :10	Plan épaule	Pan vers la droite	Marche vers la droite		And she knows, she knows, she knows	James marche vers la droite		Coupe franche

32	3 :16	Plan américain	Pan vers la gauche	Jimmy marche vers la gauche		And she knows, she knows, she knows	Jimmy sors de la pièce, D'Arcy joue avec sa balle « magique »	LE PLAN EST À RECOLON	Coupe franche
33	3 :22	Plan ensemble, plongée	Fixe	James s'assoie		And she knows	James s'assoie, D'Arcy joue avec sa balle		Coupe franche
34	3 :24	Plan buste	Fixe	Fixe		She knows, she knows	D'Arcy joue avec une balle qui rebondie de manière irréaliste	LE PLAN EST À RECOLON	Coupe franche
35	3 :28	Pan buste	Trav. recolon	Fixe		And she knows, she knows	James lance une balle de laine à la caméra		Coupe franche
36	3 :34	Montage d'images d'archives du groupe en concert pendant le solo de guitare distordue, GENRE DOCUMENTAIRE							
37	3 :56	Gros plan	Fixe		Lick psychéd (Style Gershwin)		Bâton-étincelles de fête d'enfant	GENRE LITTÉRAL	Coupe franche
38	3 :58	Gros plan	Fixe	Fixe	Lick psychéd (Style Gershwin)		Close-up de James		Coupe franche
39	4 :00	Gros plan	Fixe		Lick psychéd (Style Gershwin)		Bâton-étincelles de fête d'enfant		Coupe franche
40	4 :02	Montage d'images d'archives du groupe en concert, pas raccord avec la musique (lèvres de Billy)							

41	4 :08	Gros plan	Fixe		Lick psychéd (Style Gershwin)		Bâton-étincelles de fête d'enfant		Coupe franche
42	4 :10	Gros plan	Fixe	Fixe	Lick psychéd (Style Gershwin)		Close-up de D'Arcy yeux fermés		Coupe franche
43	4 :16	Montage d'images d'archives du groupe en concert							
44	4 :20	Gros plan	Fixe	Fixe	Lick psychéd (Style Gershwin)		Close-up des yeux de James	Monté en succession très rapide avec le plan du baton- étincelle, sur le roulement de tambour	Coupe franche
45	4 :22	Plan ensemble	Pan vers la gauche	Fixes		Open your eyes, To these must I lie	Band assis rigole		Coupe franche
46	4 :28	Gros plan	Fixe	Fixe			Close-up de James	Plans suivent les coups de drum	Coupe franche
47	4 :28	Gros plan	Fixe	Fixe			Close-up de D'Arcy		Coupe franche
48	4 :29	Gros plan	Fixe	Fixe			Close-up de Jimmy		Coupe franche
49	4 :29	Gros plan	Fixe	Fixe			Close-up de Billy		Coupe franche

50	4 :30	Montage d'images d'archives du groupe en concert							
51	4 :36	Plan épaule	Pan vers la droite	Fixes		Open your eyes, To these must I lie	Billy joue de la guit, D'Arcy de la tambourine		Coupe franche
52	4 :40	Gros plan	Fixe	Fixe			Close-up de James	Plans suivent les coups de drum	Coupe franche
53	4 :41	Gros plan	Fixe	Fixe			Close-up de D'Arcy		Coupe franche
54	4 :42	Gros plan	Fixe	Fixe			Close-up de Jimmy		Coupe franche
55	4 :42	Gros plan	Fixe	Fixe			Close-up de Billy		Coupe franche
56	4 :43	Gros plan	Fixe épaule	Fixe			Chérubin sculpté dans une fontaine		Coupe franche
57	4 :44	Gros plan	Fixe	Fixe		The way, and she knows	Close-up de Billy		Coupe franche
58	4 :48	Gros plan	Fixe	Fixe			Chérubin sculpté dans une fontaine	Sur le beat du drum	Coupe franche
59	4 :49	Gros plan	Fixe	Fixe		And she knows, she knows, she knows	Close-up de Billy		Coupe franche
60	4 :54	Gros plan	Fixe	Fixe			Fleurs sculptées dans une fontaine	Sur le beat du drum	Coupe franche

61	4 :56	Plan ensemble	Fixe	Fixe		And she knows, she knows	Band joue		
62	5 :00	Gros plan	Fixe	Fixe		She knows	Close-up de Billy		Coupe franche
63	5 :01	Succession de plans montrant des visages sculptés au dessus de portes, en succession sur le beat du drum							
64	5 :02	Plan large	Trav vers la gauche	Fixes		And she knows, she knows, she knows	Band joue		Coupe franche
65	5 :08	Gros plan	Fixe	Fixe		And she knows, she knows, she knows	Close-up de Billy		Coupe franche
66	5 :14	Succession de plans montrant le band dans un parc			Solo final				
67	5 :48								

THE SMASHING PUMPKINS

Today

Plan #	Time Code	Valeur de Plan	Mouvements Caméra	Mouvements Personnages	Son/Musique (Instrumentation)	Paroles de la Chanson	Description du Plan	Interprétation	Transitions
1	0 :00	Plan large	Trav. avant	Fixe	Intro « Bonbon »		Billy lit une revue	GENRE RÉCIT DE FICTION (ONIRIQUE)	Coupe franche
2	0 :04	Plan buste	Fixe	Fixe	Intro « Bonbon »		Couple s'embrasse		Coupe franche
3	0 :06	Plan épaule	Fixe	Fixe	Intro « Bonbon »		Billy regarde a sa gauche		Coupe franche
4	0 :08	Pan large	Fixe	Fixe	SILENCE		Couple qui s'embrasse disparaît	GENRE EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
5	0 :10	Plan large	Fixe	Fixe	SILENCE		Billy regarde devant lui		Coupe franche
6	0 :11	Plan large	Fixe	Fixe	SILENCE		2 ^e couple s'embrasse et disparaît	GENRE EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche

7	0 :12	Plan large	Fixe	Fixe	Intro « Bonbon »		Enfants demandent « Ice cream cone »	<u>ON</u> <u>ENTEND</u> <u>DES</u> <u>PAROLES</u> <u>QUI NE</u> <u>SONT PAS</u> <u>DANS LA</u> <u>CHANSON</u>	Coupe franche
8	0 :14	Plan large	Fixe	Fixe	Intro « Bonbon »		3 ^e couple s'embrasse	<u>ON</u> <u>ENTEND</u> <u>DES</u> <u>PAROLES</u> <u>QUI NE</u> <u>SONT PAS</u> <u>DANS LA</u> <u>CHAN-</u> <u>SON :</u> <u>« Can we</u> <u>have an ice</u> <u>cream</u> <u>cone »</u>	Coupe franche
9	0 :16	Plan épaule	Fixe	Fixe	SILENCE		Billy découragé regarde sur sa gauche		Coupe franche

10	0 :18	Plan large	Trav. vers la droite	Fixe	SILENCE, Intro « Bonbon » quand on voit le couple		Trav. de Billy jusqu'à un 4 ^e couple qui s'embrasse, puis qui disparaît	DÉBUT DE LA CHAN- SON, GENRE EXPÉRI- MENTAL	Coupe franche
11	0 :26	Plan épaule	Fixe	Fixe	Intro « Bonbon »		Billy s'essuie le front		Coupe franche
12	0 :28	Plan large	Fixe	Camion quitte cadre droit	Intro « Bonbon »		Le camion s'en va, les enfants ont plein de cornets de crème g lacée		Coupe franche
13	0 :32	Plan ensemble	Pan descend ant	Camion avance	Début de l'intro à la guitare distorsionnée		Billy roule dans le désert dans un camion de crème glacée		Coupe franche
14	0 :36	Plan grand ensemble	Fixe	Camion roule vers la droite	Guitare distorsionnée		Camion roule dans désert	LE PLAN EST SUR- EXPOSÉ	Coupe franche
15	0 :40	Gros plan	Fixe	Fixe	Guitare distorsionnée		Billy conduit le camoin, regarde dans le pré		Coupe franche
16	0 :42	Plan épaule	Fixe	Fixe	Guitare distorsionnée		Couple s'embrasse dans l'herbe		Coupe franche
17	0 :43	Plan ensemble	Pan vers la gauche	Camoin roule vers la gauche	Guitare distorsionnée		Camion roule vers la gauche		Coupe franche

18	0 :48	Plan ensemble	Fixe	Fixe	Guitare distorsionnée		Couple s'embrasse, gars se déshabille	LE PLAN EST SUR-EXPOSÉ	Coupe franche
19	0 :49	Plan américain	Trav. vers la gauche	Fixe	Guitare distorsionnée		Billy conduit		Coupe franche
20	0 :52	Plan ensemble	Fixe	Fixe	Guitare distorsionnée		Couple s'embrasse et tombe dans l'herbe		Coupe franche
21	0 :53	Plan large	Pan plongée	Camion roule vers le bas de l'image	Fin de l'intro à la guitare distorsionnée		Camion roule, puis sors du cadre		Coupe franche
22	0 :56	Plan américain	Zoom out	Gros plan au début du plan, puis zoom out à plan amér.		Today is the greatest	Billy chante en conduisant	GENRE LITTÉRAL	Coupe franche
23	1 :02	Gros plan	Fixe	Fixe		Day I've ever known	Billy chante en conduisant, regarde la caméra	GENRE LITTÉRAL	Coupe franche
24	1 :04	Plan américain	Fixe	Fixe		Can't live for tomorrow	Billy chante en conduisant		Coupe franche
25	1 :06	Plan américain	Fixe épaule	Fixe		Tomorrow's much too long	Billy sors la tête en dehors du camion		Coupe franche

26	1 : 10	Plan ensemble	Fixe	Fixe				Couple s'embrasse dans le pré		Coupe franche
27	1 : 11	Plan américain	Fixe	Fixe			I'll burn my eyes out	Billy chante en conduisant		Coupe franche
28	1 : 14	Plan large	Fixe	Fixe				Plan subjectif de la route depuis le camion		Coupe franche
29	1 : 16	Plan large	Fixe	Fixe			Before I get out	Billy chante en conduisant et lance son chapeau		Coupe franche
30	1 : 22	Plan large	Fixe	Fixe		Fill-in distorsionné	I wanted	Plan subjectif de James sur le bord de la route depuis le camion		Coupe franche
31	1 : 24	Plan large	Pan vers la droite	Pan vers la droite			More	Billy conduit et regarde sur sa droite		Coupe franche
32	1 : 28	Plan large	Fixe	Fixe		Fill-in distorsionné	Than	James apparaît dans le cadre de la porte du camion		Coupe franche
33	1 : 30	Plan large	Fixe	Fixe			Life could ever	Billy roule sur son siège et regarde vers James la tête en bas		Coupe franche

34	1 :32	Plan américain	Pan vers la bas	Fixe		Grant me	Pan sur James de la tête aux pieds, mais à l'envers (du point de vue de Billy)	Coupe franche
35	1 :36	Plan ensemble	Trav. arrière	Camion avance		Bored by the chore	Camion roule dans le désert	Coupe franche
36	1 :38	Plan américain	Fixe	Fixe	Fill-in distorsionné		James assis dans le camion	Coupe franche
37	1 :40	Plan américain	Fixe épaule	Fixe		Of saving face	Billy lâche le volant et s'étire	Coupe franche
38	1 :46	Plan ensemble	Trav vers la gauche, Pan vers la droite	Fixe		Today is the greatest day I've ever known	James pointe avec un fusil en plastique	Coupe franche
39	1 :52	Gros plan	Fixe	Fixe		Can't wait	Billy conduit le camion	Coupe franche
40	1 :54	Plan large	Pan vers la gauche	Fixe		For tomorrow	James « vole » sur le côté du camion	Coupe franche
41	1 :56	Plan large	Trav./ Pan au-dessus du camion	Fixe		I might not have that long, I'll tear	James fait semblant de « voler » sur le côté du camion	Coupe franche

42	2:00	Plan buste	Trav. avant	Fixe		My heart out	Billy sors le haut de son corps du camion		Coupe franche
43	2:04	Plan ensemble	Fixe	Camion avance		Before	Camion roule dans le désert	LE PLAN EST SUR-EXPOSÉ	Coupe franche
44	2:06	Plan large	Fixe	Fixe		I	Visage de Jimmy devant une dune		Coupe franche
45	2:08	Plan large	Fixe	Se retourne		Get out	D'Arcy se retourne vers la camera, devant une annonce de GAS		Coupe franche
46	2:09	Plan américain	Trav. arrière	Sortent du camion	Fill-in distorsionné	Pink ribbon	Billy chante dans la porte du camion, James regarde dehors		Coupe franche
47	2:12	Plan ensemble	Fixe	Camion roule vers la droite		Scars, That never	Camion roule vers la droite		Coupe franche
48	2:14	Plan américain	Pan vers la gauche	Fixe		Forget	James sourit en regardant à l'extérieur		Coupe franche
49	2:16	Plan large	Fixe	Camion arrive en repoussoir		I tried	D'Arcy agenouillée se retourne		Coupe franche
50	2:18	Plan large	Fixe	Camion entre gauche cadre		So hard	Jimmy s'approche		Coupe franche

51	2 : 19	Plan ensemble	Pan vers la droite	Camion roule vers la droite	To cleanse these regrets	Camion ralentit devant les pompes à essence	Coupe franche
52	2 : 20	Plan large	Fixe	Billy vers la gauche, Jimmy vers la droite	My angel	Jimmy met de l'essence	Coupe franche
53	2 : 24	Plan large	Fixe	Fixe	Wings	D'Arcy se relève, surprise par James	Coupe franche
54	2 : 25	Plan large	Fixe	De gauche à droite	Were bruised	D'Arcy traverse le cadre de gauche à droite	Coupe franche
55	2 : 26	Plan épaule	Trav. arrière	James avance	And restrained	James sort de derrière les silots habillé en cow-boy	Coupe franche
56	2 : 27	Plan large	Fixe	James marche vers gauche cadre	My belly	James met un chapeau de cow-boy	Coupe franche
57	2 : 28	Plan large	Fixe	Fixe	Stings	D'Arcy commence à peindre le camion	Coupe franche
58	2 : 30	Plan large	Fixe	Fixe	Passé de drum	Billy peinture sa jambe	Coupe franche
59	2 : 32	Plan épaule	Fixe	Fixe	Passé de drum	Billy peinture sa jambe et regarde D'Arcy	Coupe franche

60	2 :33	Plan épaule	Fixe	Fixe		Today is	Billy commence peinturer le camion	L'IMAGE DEVIENT TEINTÉ JAUNE	Coupe franche
61	2 :36	Plan américain	Fixe	Fixe		Today is	D'Arcy peinture le camion	LE CIEL EST TEINTÉ VIOLET	Coupe franche
62	2 :38	Plan américain	Trav. avant	Billy va vers la gauche		Today is	Billy se roule sur la camion frais peinturé, et répand de la peinture avec sa main	L'IMAGE EST TEINTÉE TUR- QUOISE	Coupe franche
63	2 :40	Plan large	Fixe	Fixe			D'Arcy trempe un pinceau		Coupe franche
64	2 :42	Plan épaule	Pan vers la gauche	Fixe		The greatest	Jimmy peinture le camion	L'IMAGE EST TEINTÉE VIOLET ET VERT	Coupe franche
65	2 :44	Plan américain	Trav. vers la droite	Fixe			Billy peinture le camion	L'IMAGE EST TEINTÉE BLEUE ET ORANGE	Coupe franche

66	2 :45	Gros plan	Fixe	Fixe		Day	D'Arcy se peint le visage dans le miroir du camion		Coupe franche
67	2 :46	Gros plan	Fixe épaule	Fixe			Billy verse un pot de peinture sur le camion		Coupe franche
68	2 :48	Plan épaule	Fixe	Fixe			Billy caresse le camion frais peint	L'IMAGE EST TEINTÉE JAUNE ET VIOLET	Coupe franche
69	2 :49	Gros plan	Fixe	Fixe			Main qui peinture	L'IMAGE EST TEINTÉE JAUNE ET VIOLET	Coupe franche
70	2 :50	Plan américain	Fixe épaule	Fixe			James, Billy et Jimmy peignent le camion	L'IMAGE EST TEINTÉE JAUNE ET VIOLET	Coupe franche
71	2 :51	Plan américain	Trav. avant	Billy s'éloigne			Billy glisse sur le côté du camion frais peint	L'IMAGE EST TEINTÉE VIOLET	Coupe franche

72	2:52	Gros plan	Fixe	Fixe	Passe de drum		Main qui peinture	L'IMAGE EST TEINTÉE JAUNE ET VIOLET	Coupe franche
73	2:53	Gros plan	Fixe	Fixe	Passe de drum		Main qui peinture		Coupe franche
74	2:54	Gros plan	Fixe	Fixe	Passe de drum		Main qui peinture	L'IMAGE EST TEINTÉE JAUNE ET VIOLET	Coupe franche
75	2:54	Gros plan	Fixe	Fixe	Passe de drum		Main qui peinture	L'IMAGE EST TEINTÉE JAUNE ET VIOLET	Coupe franche
76	2:55	Gros plan	Fixe	Fixe	Passe de drum		Main qui peinture		Coupe franche
77	2:56	Gros plan	Fixe	Fixe	Passe de drum		Main qui peinture	L'IMAGE EST TEINTÉE JAUNE ET VIOLET	Coupe franche
78	2:57	Plan américain	Fixe	Fixe	Passe de drum		Billy et Jimmy se lancent sur le camion	L'IMAGE TEINTÉE TUR- QUOISE	Coupe franche

79	2:58	Plan large	Fixe	Fixe		I want to turn	Couple s'embrasse		Coupe franche
80	3:00	Gros plan	Pan vers la gauche			You on	Main qui peinture	L'IMAGE EST TEINTÉE TUR-QUOISE	Coupe franche
81	3:02	Gros plan	Fixe	Fixe	Passe de drum		Couple s'embrasse		Coupe franche
82	3:04	Plan américain	Fixe	Fixe		I want to	Billy répand de la peinture sur le camion	L'IMAGE EST TEINTÉE TUR-QUOISE	Coupe franche
83	3:06	Plan large	Fixe	Fixe		Turn you	Couple s'embrasse		Coupe franche
84	3:08	Plan américain	Pan vers la droite	Fixe		On	D'Arcy passé avec un pot de peinture	L'IMAGE EST TEINTÉE VIOLET	Coupe franche
85	3:09	Gros plan	Fixe	Fixe	Passe de drum		Trio s'embrasse		Coupe franche
86	3:10	Plan large	Mouvement incohérent	Fixe		I want	On voit Jimmy le visage peinturé vert	MOUVEMENT DE CAMÉRA INCOHÉRENT	Coupe franche

87	3:11	Gros plan	Fixe	Fixe		To turn you on	Trio se chamaille, se passé les mains dans le visage		Coupe franche
88	3:14	Plan épaule	Fixe	Fixe	Passe de drum		Billy met sa main pleine de peinture dans l'objectif		Coupe franche
89	3:15	Plan large	Fixe	Fixe	Passe de drum	I	Couple de filles se chamaille		Coupe franche
90	3:16	Plan épaule	Zoom in	Fixe	Passe de drum	Want to turn you	James peinture le camion	L'IMAGE EST TEINTÉE VIOLET	Coupe franche
91	3:18	Plan ensemble	Pan vers la droite	Camion roule vers la droite	Intro « Bonbon » reviens en arrière-plan dans la chanson, pendant l'apothéose finale	Today is	Camion roule vers la droite	L'IMAGE EST TEINTÉE VIOLET ET ORANGE	Coupe franche
92	3:20	Plan américain	Fixe	Fixe		The	Les 4 membres du groupe se lancent des trucs dans le camion		Coupe franche

93	3:22	Plan ensemble	Pan vers la droite	Camion s'éloigne		Greatest Today is the greatest day Today is the greatest	Billy se fait jeter hors du camion	L'IMAGE EST TEINTÉE VIOLET ET ORANGE	Coupe franche
94	3:36	Plan large	Fixe	Fixe		Day	Quatre groupes de jeunes s'embrassent dans la plaine	L'IMAGE EST SUREXPOSÉE	Coupe franche
95	3:38	Plan américain	Fixe	Fixe		That I have	Billy regarde derrière lui	L'IMAGE EST TEINTÉE VIOLET	Coupe franche
96	3:40	Plan ensemble	Fixe	Fixe		Ever	Six groupes de jeunes s'embrassent dans la plaine	L'IMAGE EST SUREXPOSÉE	Coupe franche
97	3:42	Plan américain	Fixe	Fixe	Passe de drum	Really known	Billy regarde autour de lui, soupire et met son chapeau	L'IMAGE EST TEINTÉE VIOLET	Coupe franche

98	3:46	Plan ensemble	Fixe	Camion s'éloigne			Billy traverse la route alors que le camion s'éloigne	L'IMAGE EST TEINTÉE VIOLET ET ORANGE, <u>ON</u> <u>ENTEND</u> <u>UN SON</u> <u>DE</u> <u>MOTEUR</u> <u>QUI N'EST</u> <u>PAS DANS</u> <u>LA</u> <u>CHANSON</u>	Coupe franche
----	------	------------------	------	---------------------	--	--	---	---	------------------

THE SMASHING PUMPKINS
Disarm

Plan #	Time Code	Valeur de Plan	Mouvements Caméra	Mouvements Personnages	Son/Musique (Instrumentation)	Paroles de la Chanson	Description du Plan	Interprétation	Transitions
1	0 :00	Gros plan	Pan		Bruit de grincement de métal du jouet		Jouet pour enfant (trapéziste en métal)	<u>JOUET POUR ENFANT</u>	Coupe franche
2	0 :02	Gros plan		Fixe	Début de la chanson	(Intro sans paroles)	Billy en contre plongée		Coupe franche
3	0 :04	Gros plan		Fixe	Guitare		James en contre plongée		Coupe franche
4	0 :06	Plan ensemble		Marche vers la gauche			Viel homme marche vers la gauche dans une ruelle sombre		Coupe franche
5	0 :08	Gros plan		Fixe	Cloches		Violoncelliste de dos	MONTAGE TYPE VISUALISATION ASSOCIATIVE (au son des cloches)	Coupe franche
6	0 :10	Plan américain		Fixe	Cloches		D'Arcy en contre plongée		Coupe franche
7	0 :12	Gros plan		Fixe			Visage de James		Coupe franche

8	0 :14	Plan large					Garçon saute vers la gauche	<u>L'IMAGE</u> <u>A UNE</u> <u>TEXTURE</u> <u>« ARCHI-</u> <u>VES DE</u> <u>FAMIL-</u> <u>LE »</u>	Coupe franche
9	0 :14	Gros plan		Fixe			D'Arcy de profil		Coupe franche
10	0 :18	Gros plan		Fixe		Disarm you with a smile And cut you like you want me to Cut that little child Inside of me and such a part of you Ooh, the years burn	Billy chante		Coupe franche
11	0 :38	Plan buste		Fixe			Billy tient un genre de Graal dans les mains		Coupe franche

12	0 :40	Gros plan			Cloches et lent roulement de tambour		Baguettes tapent sur un tambour	MONTAGE TYPE VISUALISATION ASSOCIATIVE (au son du tambour et des cloches)	Coupe franche
13	0 :41	Plan buste		Fixe	Cloches	Ooh	D'Arcy en contre plongée		Coupe franche
14	0 :44	Gros plan		Fixe		The years burn	Violon tenu par des mains		Coupe franche
15	0 :46	Gros plan		Fixe	Cloche		James	MONTAGE TYPE VISUALISATION ASSOCIATIVE (au son des cloches)	Coupe franche
16	0 :48	Plan large			Cloche		D'Arcy en plongée		Coupe franche
17	0 :48	Plan large		Fixe	Roulement de tambour		Jimmy, tambour et baguettes		Coupe franche
17	0 :49	Plan large		Fixe	Roulement de tambour		Jimmy, tambour et baguettes	GENRE LITTÉRAL (au son du tambour)	

18	0 :50	Gros plan		Fixe	Début des violons		Ballon échappé par un enfant	<u>L'IMAGE A UNE TEXTURE « ARCHIVES DE FAMILLE »</u>	Coupe franche
19	0 :52	Gros plan		Fixe		I used to be a little boy	Billy chante		Coupe franche
20	0 :56	Plan ensemble		Marche vers la gauche		So old in my shoes	Viel homme marche vers la gauche dans une ruelle sombre		Coupe franche
21	1 :00	Gros plan		Fixe	Passe de violons		Tête de violoncelle et main	MONTAGE TYPE VISUALISATION ASSOCIATIVE (au son des violons)	Coupe franche
22	1 :01	Gros plan		Fixe	Passe de violon		Main sur manche de violoncelle		Coupe franche
23	1 :02	Plan large		Fixe	Passe de violon		Profil et main du violoncelliste		Coupe franche
24	1 :02	Gros plan		Fixe	Passe de violon		James en contre plongée		Coupe franche
25	1 :04	Gros plan		Fixe		And what I choose is my choice What's a boy supposed	Billy chante	JOUET POUR ENFANT Tricycle en arrière plan	Coupe franche

26	1 :10	Plan buste		Fixe	Passe de violon	To do ?	D'Arcy en contre plongée	MONTAGE TYPE VISUALISATION ASSOCIATIVE (au son des violons)	Coupe franche
27	1 :12	Gros plan		Fixe	Passe de violons		Tête de violoncelle et main		Coupe franche
28	1 :13	Gros plan		Fixe	Passe de violon		Main sur manche de violoncelle		Coupe franche
29	1 :14	Plan large		Fixe	Roulement de tambour		Jimmy, tambour et baguettes	GENRE LITTÉRAL (au son du tambour)	Coupe franche
30	1 :15	Gros plan		Fixe		The killer in me is the killer	Main tenant une main en plâtre tenant une poupée en forme de bébé	JOUET POUR ENFANT Poupée d'un bébé	Coupe franche
31	1 :18	Gros plan		Fixe		In you	Billy chante		Coupe franche
32	1 :20	Gros plan		Fixe		My love	Billy chante		Coupe franche
33	1 :22	Gros plan		Fixe	Passe de violons		D'Arcy de profil		Coupe franche
34	1 :23	Gros plan		Fixe		I send this smile over to you	Billy chante		Coupe franche

35	1 :26	Plan large		Marche vers la gauche	Passe de violons	(Pont musical sans paroles)	Viel homme marche vers la gauche dans une ruelle sombre, s'arrête et ouvre la main		Coupe franche
36	1 :30	Gros plan		Fixe	Passe de violon, Roulement de tambour		Main s'ouvre, des gouttes y tombent au moment du roulement de tambour	VISUALISATION ASSOCIATIVE (Les larmes tombent au son du tambour)	Coupe franche
37	1 :32	Gros plan		Fixe	Passe de violons		Tête de violoncelle et main	MONTAGE TYPE VISUALISATION ASSOCIATIVE (au son des violons)	Coupe franche
38	1 :33	Gros plan		Fixe	Passe de violons		Archet de violoncelle		Coupe franche
39	1 :34	Gros plan		Fixe	Passe de violon		Main sur manche de violoncelle		Coupe franche
40	1 :36	Gros plan		Fixe	Passe de violon		James en contre plongée		Coupe franche
41	1 :37	Gros plan		Fixe	Passe de violon		D'Arcy en plongée		Coupe franche
42	1:38	Gros plan		Fixe	Passe de violon		James en contre plongée		Coupe franche
43	1:40	Plan large		Fixe	Passe de violon		D'Arcy en contre plongée		Coupe franche

44	1:41	Gros plan		Fixe		Disarm you with a smile	Billy chante		Coupe franche
45	1:42	Plan pied		Fixe		And leave you like	Petits garçon triste filmé dans des tons de bleu	<u>L'IMAGE</u> <u>A UNE</u> <u>TEXTURE</u> <u>« ARCHI-</u> <u>VES DE</u> <u>FAMIL-</u> <u>LE »</u>	
46	1:44	Gros plan		Fixe		They left me here	Billy chante		Coupe franche
47	1:48	Gros plan		Fixe		To wither in denial	Billy chante		Coupe franche
48	1:50	Plan ensemble		Marche vers la gauche		The bitterness of one who's left a-	Viel homme marche vers la gauche dans une ruelle sombre		Coupe franche
49	1 :56	Gros plan		Fixe		-lone	Petit garçon regarde des insectes dans un pot de verre	<u>PLAN</u> <u>EXTRÊME</u> <u>-MENT</u> <u>COURT,</u> <u>SUREXPO</u> <u>SÉ,</u> <u>L'IMAGE</u> <u>« ARCHI-</u> <u>VES DE</u> <u>FAMIL-</u> <u>LE »</u>	Coupe franche

50	1 :57	Plan ensemble		Marche vers la gauche		Ooh, the	Viel homme marche vers la gauche dans une ruelle sombre		Coupe franche
51	1 :58	Gros plan		Fixe		Years burn	Billy chante		Coupe franche
52	2 :00	Plan épaule		Fixe			D'Arcy en contre plongée		Coupe franche
53	2 :02	Plan américain		Fixe	Cloche		Petit garçon assis sur le guidon d'un tricycle	JOUET POUR ENFANT	Coupe franche
54	2 :02	Gros plan		Fixe	Cloche		Petit garçon ferme les yeux au son de la dernière cloche	Tricycle en arrière plan L'IMAGE A UNE TEXTURE « ARCHIVES DE FAMILLE » VISUALISATION ASSOCIATIVE (au son des cloches)	Coupe franche
55	2 :03	Gros plan		Fixe		Ooh,	Billy chante		Coupe franche

56	2 :06	Gros plan		Fixe		The years burn	Billy chante		Coupe franche
57	2 :06	Gros plan		Fixe			Petit garçon tiens un bout de bois et fait une grimace	<u>PLAN</u> <u>EXTRÊ-</u> <u>MENT</u> <u>COURT</u>	Coupe franche
58	2 :07	Plan large		Avance en courant	Cloche	Burn	Petit garçon court vers la caméra et frappe du poing vers l'objectif au son de la cloche	<u>PLAN</u> <u>EXTRÊ-</u> <u>MENT</u> <u>COURT</u> VISUALI- SATION ASSOCIA- TIVE (au son de la cloche)	Coupe franche
59	2 :08	Plan américain		Se retourne pour nous faire dos			Petit garçon se retourne pour nous faire dos	<u>PLAN</u> <u>EXTRÊ-</u> <u>MENT</u> <u>COURT</u>	Coupe franche
60	2 :08	Gros plan		Fixe			Petit garçon tiens un bout de bois et fait une grimace	<u>PLAN</u> <u>EXTRÊ-</u> <u>MENT</u> <u>COURT</u>	Coupe franche
61	2 :09	Gros plan		Fixe			Petit garçon frappe du poing vers l'objectif	<u>PLAN</u> <u>EXTRÊ-</u> <u>MENT</u> <u>COURT</u>	Coupe franche

62	2 :10	Plan américain		Zoom out	Cloche	Bu-	Petit garçon tiens un bout de bois et fait une grimace		Coupe franche
63	2 :12	Gros plan		Fixe		-urn	Billy chante		Coupe franche
64	2 :14	Gros plan		Fixe	Roulement de tambour et début des violons qui dureront jusqu'à la fin de la chanson	I used to be a little boy	Billy chante		Coupe franche
65	2 :18	Gros plan		Fixe	Violons...	So old	Billy chante		Coupe franche
66	2 :20	Gros plan		Fixe		In my shoes	Mains tiennent un masque en terre cuite sud-américain		Coupe franche
67	2 :22	Gros plan		Fixe		What I choose	Billy chante		Coupe franche
68	2 :24	Plan ensemble		Marche vers la gauche		Is my voice	Viel homme marche est presque rendu au bout de la ruelle sombre		Coupe franche
69	2 :26	Gros plan		Fixe		What's a boy supposed	Billy chante		Coupe franche

70	2 :28	Gros plan		Fixe		To do? The killer	Billy chante		Coupe franche
71	2 :30	Gros plan		Fixe		In me	Tête de statue (Voltaire ?) dans un jardin		Coupe franche
72	2:62	Gros plan		Fixe		Is the killer	Mains et jambes du petit garçon		Coupe franche
73	2:64	Gros plan		Fixe		In you, My love	Billy chante		Coupe franche
74	2:36	Gros plan		Fixe			James en contre plongée		Coupe franche
75	2:37	Gros plan		Fixe		I send this smile over	Billy chante		Coupe franche
76	2:38	Gros plan		Fixe		To	D'Arcy en plongée		Coupe franche
77	2:40	Gros plan		Fixe	Coup de cymbale	You	D'Arcy en contre plongée	MONTAGE TYPE VISUALI- SATION ASSOCIA- TIVE (au son du coup de cymbale)	Coupe franche
78	2:41	Gros plan		Fixe		The killer in me is the killer in you	Billy chante		Coupe franche

79	2:44	Gros plan		Fixe		Send this smile over	Manche et main de James		Coupe franche
80	2:48	Très gros plan		Fixe		To you	Yeux et nez de Billy		Coupe franche
81	2:49	Gros plan		Fixe		The killer in me is the killer	Billy chante		Coupe franche
82	2:50	Gros plan		Fixe	Roulement de tambour	In you	Jimmy en plongée	GENRE LITTÉRAL (au son du roulement de tambour)	Coupe franche
83	2:52	Gros plan		Fixe		Send this	Billy chante		Coupe franche
84	2:54	Gros plan		Fixe		Smile	Billy chante		Coupe franche
85	2:55	Plan ensemble		Marche vers la gauche	Coup de cymbale	Over to you	Viel homme est rendu au bout de la ruelle sombre, on ne voit plus que son ombre sur le mur		Coupe franche
86	2:56	Gros plan		Fixe		The killer in me is the killer in	Billy chante		Coupe franche

87	3:00	Plan américain		S'éloigne de l'objectif		You, Send this smile over to	Petit garçon s'enfuit dans un chemin en s'éloignant		Coupe franche
88	3:04	Gros plan		Fixe	Passe de violon	You	Billy chante		Coupe franche
89	3:06	Plan large		Fixe	Passe de violon	(Finale sans paroles)	Profil et main du violoncelliste		Coupe franche
90	3:08	Plan buste		Fixe	Passe de violon		James en contre plongée		Coupe franche
91	3:08	Gros plan		Fixe	Point d'orgue final		Billy semble voler dans le ciel, regarde vers le haut, à droite	BILLY VOLE AVEC UNE ATTITUDE ENTRE « SAINT » ET « VAMPIRE »	Coupe franche
	3:20								

THE SMASHING PUMPKINS
Bullet with Butterfly Wings

Plan #	Time Code	Valeur de Plan	Mouvements Caméra	Mouvements Personnages	Son/Musique (Instrumentation)	Paroles de la Chanson	Description du Plan	Interprétation	Transitions
1	0 :00	Gros plan		Billy avance vers la caméra	Silence	The world is a vampire	Billy avance vers la caméra en chantant		Coupe franche
2	0 :04	Plan ensemble		Montent vers la gauche	Riff de guitare		Travailleurs escaladent une colline		Coupe franche
3	0 :06	Plan large	Plongée	Montent vers la droite	Riff de guitare		Héro et travailleurs escaladent une colline		Coupe franche
4	0 :07	Plan américain		Fixe		Send to drag-	Billy se gratte en chantant		Coupe franche
5	0 :08	Plan américain		Fixe		-i-ai-i-	Billy prend la pause, regarde vers la gauche		Coupe franche
6	0 :10	Gros plan		Fixe		ain	Visage de Billy, regarde vers la gauche		Coupe franche
7	0 :11	Plan grand ensemble				Secret destroyers	Masses de travailleurs cheminent dans la mine		Coupe franche

8	0 :12	Pan ensemble		Montent			Travailleurs montent avec des échelles		Coupe franche
9	0 :14	Pan large	Pan vers la droite, plongée	Montent			Travailleurs montent une échelle		Coupe franche
10	0 :14	Gros plan	Fixe			Hold	Hauts-parleurs		Coupe franche
11	0 :15	Gros plan	Fixe			You	Haut-parleurs		Coupe franche
12	0 :15	Gros plan	Rack-focus			Up as the	Haut-parleurs		Coupe franche
13	0 :16	Plan buste	Fixe, Hors foyer			Flames	Billy chante et se fait des lunettes avec ses mains		Coupe franche
14	0 :17	Insert					Gros plan d'une partie du visage de Billy, il lève les yeux tel un zombie		Coupe franche
15	0 :18	Plan ensemble				And what do	Douzaine de travailleurs alignés		Coupe franche
16	0 :19	Plan buste				I	Travailleur souffle de la poussière de ses mains		Coupe franche

17	0 :20	Gros plan				Cat	Billy se touche le nez		Coupe franche
18	0 :20	Gros plan					Poing sur un manche		Coupe franche
19	0 :21	Gros plan					Jambes rachitiques, poing tenant une masse		Coupe franche
20	0 :22	Gros plan				Par un	Torse et jambes rachitiques d'un travailleur		Coupe franche
21	0 :23	Plan américain				Pas-tu-t-	Billy chante		Coupe franche
22	0 :24	Gros plan				-un	Billy montre ses dents croches		Coupe franche
23	0 :26	Plan buste	Rack-focus				Billy lève la main gauche		Coupe franche
24	0 :27	Plan large	Au ralenti			Betrayered desires	Bustes de travailleurs qui cheminent vers la droite		Coupe franche
25	0 :28	Plan large		Montent			Travailleurs montent une échelle		Coupe franche
26	0 :30	Plan large	Plongée	Montent		And a	Travailleurs montent une échelle		Coupe franche
27	0 :31	Gros plan		Montent		Piece of the	Botte de travailleur qui monte		Coupe franche

28	0 :32	Gros plan			Coup de tambour	Garne	Visage de Jimmy	Visualisation associative	Coupe franche
29	0 :33	Gros plan			Coup de tambour		Profil de Jimmy	Visualisation associative	Coupe franche
30	0 :34	Plan ensemble		Montent vers la droite	Coup de tambour		Travailleurs montent dans des échelles	Visualisation associative	Coupe franche
31	0 :35	Plan buste	Image devient hors foyer		Coup de tambour	Even though	Billy chante en mettant les bras en croix, Jesus-style		Coupe franche
32	0 :36	Plan américain	Au ralenti		Coup de tambour	I	James, le haut du visage hors cadre, frappe du poing dans sa main	Visualisation associative	Coupe franche
33	0 :38	Plan grand ensemble	Pan vers le bas		Coup de tambour	Know	Travailleurs imminent, haut-parleur au 1er plan	Visualisation associative	Coupe franche
34	0 :39	Gros plan			Coup de tambour	I	Masse dans les mains d'un travailleur	Visualisation associative	Coupe franche
35	0 :40	Plan buste			Coup de tambour	Sup-	Travailleur pioche	Visualisation associative	Coupe franche
36	0:40	Plan américain			Coup de tambour	-pose	Travailleur pioche	Visualisation associative	Coupe franche

37	0:41	Gros plan			Coup de tambour	Ill	Jambes de James qui fait l'arabesque	Visualisation associative	Coupe franche
38	0:42	Plan américain			Coup de tambour	Show	James « danse » nonchalamment	Visualisation associative	Coupe franche
39	0:42	Gros plan			Coups de tambour	All my	Billy chante	Visualisation associative	Coupe franche
40	0:43	Gros plan			Coup de tambour	Cool	Torse de travailleur qui pioche	Visualisation associative	Coupe franche
41	0:44	Plan large			Coup de tambour	And	Héro et travailleurs piochent	Visualisation associative	Coupe franche
42	0:46	Plan ensemble			Coup de tambour	Cold	D'Arcy assise, main au visage	Visualisation associative	Coupe franche
43	0:46	Plan large					D'Arcy assise, joue avec sa robe	Visualisation associative	Coupe franche
44	0:47	Plan buste			Coups de tambour	Like old	D'Arcy en contre plongée, l'air diva-triste	Visualisation associative	Coupe franche
45	0:48	Plan buste	Rack-focus		Coup de tambour	Jo-	Billy chante, les bras en l'air, style prédicateur	Visualisation associative	Coupe franche
46	0:49	Gros plan			Coup de tambour	-ob	Étoile de papier suspendue, travailleurs en arrière-plan	Référence à l'enfance	Coupe franche

47	0:50	Plan ensemble			Coup de tambour		Groupe joue dans un trou, travailleurs regardent sur la falaise		Coupe franche
48	0:50	Plan large	Au ralenti		Passe rythmique menant au refrain		Groupe joue, D'Arcy en avant, Jimmy en arrière	Visualisation associative	Coupe franche
49	0:51	Plan buste	Au ralenti		Passe rythmique menant au refrain		Jimmy joue de profil	Visualisation associative	Coupe franche
50	0:52	Plan ensemble				Despite all my	Billy chante, D'Arcy et Jimmy en arrière jouent		Coupe franche
51	0:52	Plan épaule	Focus sur arrière plan			Rage	Billy chante de profil, flou, focus sur les travailleurs assis derrière		Coupe franche
52	0:53	Plan américain	Au ralenti			I am	Billy fait l'arabesque en jouant de la guitare		Coupe franche
53	0:54	Plan ensemble		Marchent vers la droite		Still	Travailleurs imminent		Coupe franche
54	0:54	Plan épaule				Just a rat	Billy chante, de profil		Coupe franche

55	0 :55	Plan large				In a cage	Billy chante, James flou derrière		Coupe franche
56	0 :55	Plan large			Passe rythmique		Échelle vide, travailleurs en arrière plan	Visualisation associative	Coupe franche
57	0 :56	Plan large			Passe rythmique		Poche de jute d'un travailleur qui descend la falaise	Visualisation associative	Coupe franche
58	0 :57	Plan américain				Despite	D'Arcy en avant, Jimmy derrière		Coupe franche
59	0 :58	Plan ensemble				All my rage I am still just a	Billy chante, James et Jimmy en arrière, travailleurs alignés au fond, en haut de la falaise		Coupe franche
60	1 :00	Plan épaule				Rat in a	Billy chante		Coupe franche
61	1 :01	Plan ensemble	Caméra épaule sautillante		Passe rythmique	Cage	James en avant, D'Arcy et Jimmy derrière	Visualisation associative	Coupe franche
62	1 :02	Plan américain	Au ralenti		Passe rythmique		James saute en jouant	Visualisation associative	Coupe franche

63	1 :02	Plan buste			Passe rythmique		Héro les mains sur le cœur, travailleurs en arrière	Visualisa- tion associative	Coupe franche
64	1 :03	Plan buste				Then someone	Visage de travailleur		Coupe franche
65	1 :04	Gros plan				Will say	Main de travailleur tenant un petit sac de jute		Coupe franche
66	1 :04	Plan épaule					Visage de travailleur avec chapeau		Coupe franche
67	1 :05	Gros plan				Lost can	Billy chante		Coupe franche
68	1 :06	Plan large				Never be	Billy chante, haut-parleurs derrière		Coupe franche
69	1 :06	Plan épaule	Au ralenti			Saved	Jimmy joue, l'air hagard		Coupe franche
70	1 :07	Plan buste	Au ralenti		Passe rythmique		Jimmy joue	Visualisa. associative	Coupe franche
71	1 :08	Plan large	Au ralenti, contre- plongée		Passe rythmique	Des-	Travailleurs glissent vers l bas de la falaise	Visualisa- tion associative	Coupe franche
72	1:09	Gros plan				Pite all my	Bas du visage de Billy qui chante		Coupe franche

73	1:10	Plan large				Rage I am	Billy chante, James joue derrière		Coupe franche
74	1:11	Plan ensemble	Au ralenti, plongée	Descendent vers la droite		Still just a	Travailleurs descendent la côte		Coupe franche
75	1:12	Plan large	Au ralenti, contre- plongée			Rat in a	Travailleurs descendent		Coupe franche
76	1:12	Plan ensemble				Cage	Billy chante, musiciens et travailleurs derrière		Coupe franche
77	1:13	Gros plan	Au ralenti		Passe rythmique de la fin du refrain		Pieds de Billy	Visualisa- tion associative	Coupe franche
78	1:14	Plan large, plongée	Au ralenti	Vers la droite	Passe rythmique de la fin du refrain		Travailleurs dans les échelles	Visualisa- tion associative	Coupe franche
79	1:15	Plan large	Au ralenti	Vers la gauche	Passe rythmique de la fin du refrain		Travailleurs dans les échelles	Visualisa- tion associative	Coupe franche

80	1:16	Plan grand ensemble	Au ralenti		Passe rythmique de la fin du refrain		Groupe joue dans le trou, travailleurs cheminent en haut	Visualisation associative	Coupe franche
81	1:17	Plan américain	Au ralenti		Passe rythmique de la fin du refrain		Travailleur pioche	Visualisation associative	Coupe franche
82	1:18	Plan américain			Coups de tambour	Now I'm naked	Billy assis sur son trône chante, se frappant le cœur du poing droit	Visualisation associative	Coupe franche
83	1:20	Plan épaule	Rack-focus				Travailleur au visage sale, torse nu	Association Image/ Paroles	Coupe franche
84	1:20	Plan large					4 travailleurs au visages sales		Coupe franche
85	1:21	Plan large				Nothing	D'Arcy assis, tape le rythme sur ses cuisses		Coupe franche
86	1:22	Plan américain				But an anti-	Billy chante sur son trône	ON VOIT « ANIM » ÉCRIT SUR LE MUR SUR SA GAUCHE	Coupe franche

87	1:24	Plan buste				mal	Billy, assis sur son trône, crache sur sa droite	ON VOIT « ANIM » ÉCRIT SUR LE MUR SUR SA GAUCHE	Coupe franche
88	1:24	Gros plan					Visage sale du héro		Coupe franche
89	1:25	Plan large					Héro assis dans la terre		Coupe franche
90	1:26	Plan large				But van you	Jambes et corps du héro qui se lève		Coupe franche
91	1:26	Gros plan				Fake	Visage très maquillé de James		Coupe franche
92	1:27	Plan américain				Il	Billy chante et pointe vers la caméra de l'index gauche, et regarde en haut sur sa gauche		Coupe franche
93	1:28	Gros plan					Visage de Billy qui regarde vers le haut, comme figé	POSE DE « STAR »	Coupe franche

94	1:29	Gros plan					Main gauche de Billy qui redescend, son visage en arrière plan		Coupe franche
95	1:30	Plan large				For just	Travailleur avec chapeau pioche		Coupe franche
96	1:30	Gros plan	Lumière augmente rapidement			One more	Bidule métallique ressemblant à un micro		Coupe franche
97	1:31	Plan américain				Show	Billy, assis sur son trône, pointe de l'index gauche		Coupe franche
98	1:32	Plan buste	Rack-focus inversé				D'Arcy couchée près du genre de micro	À la « Belle au bois dormants »	Coupe franche
99	1:33	Plan large	Rack-focus			And what	D'Arcy couchée lève le bras gauche		Coupe franche
100	1:34	Plan américain				Do you	James regarde vers le haut en tournant sur lui-même		Coupe franche
101	1:35	Plan américain				Want	Billy chante sur son trône et sort la langue		Coupe franche

102	1:36	Plan ensemble					Billy assis sur son trône pivotant		Coupe franche
103	1:38	Gros plan				I want	Héro se gratte la tête		Coupe franche
104	1:39	Plan large				To chazé	Travailleurs et Héro se lèvent		Coupe franche
105	1:40	Gros plan				qu'il	Billy chante		Coupe franche
106	1:41	Plan large	L'image tremble, son débit s'accélère et l'éclairage varie			change	D'Arcy sur son lit pivotant		Coupe franche
107	1:42	Plan ensemble				And what	Travailleurs piochent		Coupe franche
108	1:42	Plan américain				Do you	Billy chante sur son trône, mouvement de bras vers le bas		Coupe franche
109	1:43	Gros plan	Hors foyer			Got	Billy chante		Coupe franche
110	1:44	Plan ensemble					Travailleurs piochent		Coupe franche

111	1:45	Plan large	L'image tremble, son débit s'accélère et l'éclairage varie				D'Arcy sur son lit pivotant		Coupe franche
112	1:46	Plan ensemble			Coup de tambour	When you	James au 1 ^{er} plan penché se retourne vers la caméra, D'Arcy à l'arrière sur son lit pivotant	Visualisation associative	Coupe franche
113	1:47	Plan buste			2 coups de tambour	Feel the	Héro pivote sur sa gauche, devant travailleurs	Visualisation associative	Coupe franche
114	1:48	Plan américain			Coup de tambour	Same	Billy chante sur son trône	Visualisation associative	Coupe franche
115	1:49	Gros plan	Hors foyer		Coup de tambour		Visage de Billy faisant une moue de dédain	Visualisation associative	Coupe franche
116	1:50	Plan large	Plongée		Coup de tambour		Héro escalade la falaise	Visualisation associative	Coupe franche
117	1:51	Plan grand ensemble			3 coups de tambour	Even though	Travailleurs imminent	Visualisation associative	Coupe franche

118	1:52	Plan ensemble			Coup de tambour	I	Travailleurs montent des chaudières d'eau	Visualisation associative	Coupe franche
119	1:53	Plan large	Contre-plongée		Coup de tambour	Know	Travailleurs montent des poches de jute	Visualisation associative	Coupe franche
120	1:54	Gros plan					D'Arcy dort sur son lit pivotant		Coupe franche
121	1:55	Plan épaule			3 coups de tambour	I suppose	Billy chante sur son trône	Visualisation associative	Coupe franche
122	1:56	Plan buste	Au ralenti		Coup de tambour	I'll	Jimmy joue de la batterie	Visualisation associative	Coupe franche
123	1:57	Plan américain			Coup de tambour	Show	James marche accroupi	Visualisation associative	Coupe franche
124	1:58	Plan épaule					James regarde vers le haut		Coupe franche
125	1:59	Plan large	Au ralenti, plongée		2 coups de tambour	All my	Travailleurs montent des poches de jute	Visualisation associative	Coupe franche
126	2:00	Plan large		Montent vers la droite	Coup de tambour	Cool	Travailleurs montent des poches de jute	Visualisation associative	Coupe franche
127	2:00	Gros plan			Coup de tambour	And	Visage de Jimmy dans l'ombre	Visualisation associative	Coupe franche
128	2:01	Plan épaule			Coup de tambour	Cold	Billy chante sur son trône	Visualisation associative	Coupe franche
129	2:02	Plan buste					D'Arcy couchée sur lit pivotant		Coupe franche

130	2:02	Gros plan	Plongée		2 coups de tambour	Like old	Jambes sales de travailleuse	Visualisa. associative	Coupe franche
131	2:03	Plan épaule			Coup de tambour	Job	Billy chante sur son trône	Visualisa. associative	Coupe franche
132	2:04	Plan épaule			Coup de tambour		Travailleur moustachu		Coupe franche
133	2:05	Plan ensemble			Coup de tambour		Travailleurs assis, celui au 1er plan semble hurler avec Billy		Coupe franche
134	2:06	Plan large	Pan vers le bas		Passe rythmique menant au refrain		D'Arcy joue de la basse		Coupe franche
135	2:07	Plan large			Passe rythmique menant au refrain		Travailleurs piochent		Coupe franche
136	2:08	Plan grand ensemble				Despite all my rage I am	Groupe joue dans le trou, travailleurs en haut de la falaise		Coupe franche
137	2:10	Plan ensemble				Still just a	D'Arcy et Jimmy jouent		Coupe franche
138	2:10	Plan américain				Rat in a cage	Billy chante dans le trou		Coupe franche

139	2 :11	Plan américain			Passe rythmique		James joue de la guitare dans le trou	Visualisation associative	Coupe franche
140	2 :12	Plan ensemble			Passe rythmique		Travailleurs battent le beat avec leurs masses	Visualisation associative	Coupe franche
141	2 :13	Plan ensemble	Pan épaule vers la droite			Despite all my	Billy chante, James et Jimmy jouent dans le trou		Coupe franche
142	2 :14	Plan épaule				Rage	Travailleur pioche		Coupe franche
143	2 :14	Plan large				I am still	Travailleurs piochent		Coupe franche
144	2 :15	Plan épaule	Billy flou, foyer sur l'arrière plan			Just a	Billy chante		Coupe franche
145	2 :16	Plan ensemble	Pan épaule vers la droite			Rat in a	Billy chante, James et Jimmy derrière		Coupe franche
146	2 :17	Plan large				Cage	Travailleurs descendent la falaise		Coupe franche

147	2 :18	Plan large			Passe rythmique		James saute en jouant de la guitare	Visualisa- tion associative	Coupe franche
148	2 :18	Plan large	Contre- plongée			Someone	Travailleurs descendent la falaise		Coupe franche
149	2 :19	Plan large	FLASH, contre- plongée			Will	Travailleurs descendent la falaise		Coupe franche
150	2 :19	Plan large	Contre- plongée			Say	Travailleurs descendent la falaise		Coupe franche
151	2 :20	Plan ensemble				What is lost can	Billy chante, D'Arcy et Jimmy derrière		Coupe franche
152	2 :21	Plan épaule				Never be	Travailleur avec chapeau		Coupe franche
153	2 :22	Plan buste	Au ralenti		Passe rythmique	Saved	Jimmy joue de la batterie	Visualisa- tion associative	Coupe franche
154	2 :24	Plan large			Passe rythmique		Travailleurs descendent la falaise	Visualisa- tion associative	Coupe franche
155	2 :25	Plan ensemble				Despite all my	Billy chante, James et Jimmy derrière		Coupe franche

156	2 :26	Plan épaule	Billy flou, foyer sur l'arrière plan, pan vers la droite			Rage I am	Billy chante		Coupe franche
157	2 :26	Plan large	Contre- plongée			Still	Travailleurs descendent la falaise		Coupe franche
158	2 :27	Plan large	Contre- plongée			Just	Travailleurs descendent la falaise		Coupe franche
159	2 :28	Plan buste	D'Arcy floue, foyer sur l'arrière plan			A rat in a	D'Arcy joue de profil, la tête hors cadre		Coupe franche
160	2 :28	Gros plan	Billy flou			Cage	Billy crie dans l'objectif		Coupe franche
161	2 :29	Plan épaule					Travailleur sale		Coupe franche
162	2 :30	Plan large			Note de guitare distorsionnée		Pelles creusent un trou dans la terre autour d'un sceau		Coupe franche
163	2 :30	Plan épaule					Héro regarde vers le haut		Coupe franche

164	2 :31	Plan large				Héro creuse la terre avec ses mains		Coupe franche
165	2 :31	Plan large				Pelles creusent un trou dans la terre autour d'un sceau		Coupe franche
166	2 :32	Insert			Note de guitare distorsionnée	Bouche d'un travailleur qui hurle	Visualisation associative	Coupe franche
167	2 :32	Plan ensemble				Travailleurs se battent entre eux		Coupe franche
168	2 :33	Plan large				Héro creuse la terre avec ses mains		Coupe franche
169	2 :33	Plan ensemble			Note de guitare distorsionnée	Travailleurs creusent un trou dans la terre		Coupe franche
170	2 :34	Plan large				Travailleurs tentent de voler le Héro de ce qu'il a trouvé		Coupe franche
171	2 :34	Plan large				2 travailleurs enlacés déboulent dans la falaise		Coupe franche
172	2 :35	Plan large				Travailleurs creusent le sol avec leurs mains		Coupe franche

173	2 :35	Insert			Note de guitare distorsionnée		Bouche d'un travailleur qui hurle	Visualisation associative	Coupe franche
174	2 :36	Plan épaule					Héro se débat, entouré de mains de travailleurs		Coupe franche
175	2 :36	Gros plan					Mains du Héro qui creuse le sol		Coupe franche
176	2 :37	Plan ensemble			Note de guitare distorsionnée		Travailleurs se battent entre eux		Coupe franche
177	2 :38	Plan ensemble					Travailleurs déboulent la falaise en se battant		Coupe franche
178	2 :38	Plan large					Travailleurs soulèvent de terre le Héro		Coupe franche
179	2 :39	Gros plan			Note de guitare distorsionnée		Mains du Héro qui creusent le sol		Coupe franche
180	2 :40	Plan épaule					Visage du Héro envahit de mains de travailleurs		Coupe franche
181	2 :40	Plan épaule					Héro creuse le sol de ses mains		Coupe franche
182	2 :41	Plan large			Note de guitare distorsionnée		Échauffourée de travailleurs		Coupe franche
183	2 :42	Plan large					Échauffourée de travailleurs		Coupe franche

184	2 :42	Plan ensemble					Héro ramasse quelque chose dans la terre, entouré de tous les travailleurs		Coupe franche
185	2 :43	Plan américain			Note de guitare distorsionnée		Héro ramasse quelque chose dans la terre		Coupe franche
186	2 :44	Plan ensemble				Tell me I'm	Groupe joue dans le trou		Coupe franche
187	2 :45	Plan épaule				The	Travailleurs soulèvent le Héro dans les airs	Look « christique »	Coupe franche
188	2 :46	Plan américain				Only one	Billy chante de profil, travailleurs en arrière plan		Coupe franche
189	2 :46	Plan ensemble	Pan épaule vers la droite				Groupe joue dans le trou, Billy a la tête hors cadre		Coupe franche
190	2 :47	Pan vers le haut				Tell	D'Arcy joue de profil		Coupe franche
191	2 :48	Plan ensemble				Me	Travailleurs se battent dans la terre		Coupe franche
192	2 :48	Plan large				There's no	Travailleurs se battent dans la terre		Coupe franche

193	2 :49	Plan ensemble				Other	Groupe joue dans le trou		Coupe franche
194	2 :50	Plan américain	Zoom out			One	D'Arcy joue de profil, travailleurs en arrière plan		Coupe franche
195	2 :51	Plan buste	Au ralenti				Jimmy joue de la batterie		Coupe franche
196	2 :52	Plan américain				Jesus	Travailleurs portent Héro, les bras en croix	Look « christique »	Coupe franche
197	2 :53	Plan américain				Was an	Travailleurs soulèvent le Héro sur le dos	Look « christique »	Coupe franche
198	2 :54	Plan ensemble	Pan vers la gauche			Only son	Groupe joue dans le trou		Coupe franche
199	2 :55	Plan buste					Travailleurs se battent dans la terre		Coupe franche
200	2 :56	Plan ensemble				Tell me	Travailleurs se battent dans la terre		Coupe franche
201	2 :56	Plan large				I'm the	Travailleurs se ruent sur le Héro accroupi		Coupe franche
202	2 :57	Plan ensemble				Chosen	Groupe joue dans le trou		Coupe franche

203	2 :58	Gros plan				One	Jambe de Billy qui « kick » dans les airs, James en arrière plan		Coupe franche
204	2 :59	Plan large					Travailleurs se battent dans la terre		Coupe franche
205	3 :00	Plan large				Je-	Travailleurs montent la côte		Coupe franche
206	3 :00	Plan large				-sus was an	Travailleurs portent le Héro, les bras en croix, en bas de la côte	Look « christique »	Coupe franche
207	3 :01	Plan américain				Only	James joue de la guitare dans le trou		Coupe franche
208	3 :02	Gros plan				Son for	Billy chante		Coupe franche
209	3 :03	Plan buste				Yo-	Héro, les yeux renversés, porté par travailleurs	Look « christique »	Coupe franche
210	3 :04	Gros plan				-ou	Billy chante et met ses mains devant son visage		Coupe franche
211	3 :05	Plan ensemble			Passe rythmique		Groupe joue dans le trou, de dos, travailleurs en repoussoir	Visualisation associative	Coupe franche

212	3 :06	Plan ensemble			Passe rythmique		Groupe joue dans le trou, Billy tient sa guitare dans les airs	Visualisation associative	Coupe franche
213	3 :06	Insert			Passe rythmique		Papillon dans les mains du Héro	Visualisation associative	Coupe franche
214	3 :07	Plan ensemble			Passe rythmique		D'Arcy et Jimmy, dans le trou	Visualisation associative	Coupe franche
215	3 :08	Plan buste			Passe rythmique		Héro tien un papillon dans ses mains	Visualisation associative	Coupe franche
216	3 :09	Plan large	Rack-focus		Début de la partie douce de la chanson	Despite all my rage I am still just	Il commence à pleuvoir sur un trou de gadoue	Association Image (Pluie)-Musique (Notes acoustiques)	Coupe franche
217	3 :10	Plan ensemble				Rat in a cage	Travailleurs lèvent les bras au ciel pour recevoir la pluie		Coupe franche
218	3 :14	Plan large				Despite all my rage I am	Billy accroupi sur son trône pivotant		Coupe franche

219	3 :16	Gros plan	Devient hors focus			Still just a rat in a cage	Visage et mains de Billy qui chante vers le haut		Coupe franche
220	3 :18	Plan large					Billy accroupi sur son trône pivotant	Image comme volontairement scratchée	Coupe franche
221	3 :18	Plan large	Plongée				Travailleurs se roulent dans la boue		Coupe franche
222	3 :19	Plan large	Plongée				Travailleurs se roulent dans la boue		Coupe franche
223	3 :20	Gros plan	Hors focus			Then someone will say what is lost	Visage et mains de Billy qui chante vers le haut		Coupe franche
224	3 :22	Plan ensemble				Can never be	Travailleurs lèvent les bras pour accueillir la pluie		Coupe franche
225	3 :24	Plan ensemble	Plongée			Saved	Travailleurs se lavent de leur saleté grâce à un jet d'eau		Coupe franche

226	3 :25	Plan buste	Pan vers le bas			Despite all my rage I am	Billy sur son trône, les mains jointes, chante	Look satanique	Coupe franche
227	3 :28	Plan ensemble				Still just a rat in a	Travailleur en liesse sous la pluie		Coupe franche
228	3 :29	Gros plan			Passe rythmique	Ca-	Visage de Billy qui hurle	Visualisa. associative	Coupe franche
229	3 :30	Plan ensemble	Plongée		Passe rythmique	-age	Travailleurs tombent sous le jet d'eau trop puissant	Visualisation associative	Coupe franche
230	3 :30	Plan large	FLASH, plongée		Passe rythmique		Travailleurs tombent sous le jet d'eau trop puissant	Visualisation associative	Coupe franche
231	3 :31	Plan ensemble	FLASH			Despite	Jimmy suspendu par les pieds, D'Arcy assis sur son lit pivotant	« Vampi » écrit sur la toile derrière	Coupe franche
232	3 :32	Gros plan	Hors focus			All my	Visage de Billy qui chante		Coupe franche
233	3 :32	Plan ensemble				Rage	Billy assis sur son trône	« RAGE » et « Anima » écrit sur la toile derrière	Coupe franche

234	3 :33	Plan épaule				I am	Jimmy suspendu par les pieds, D'Arcy sur son lit pivotant		Coupe franche
235	3 :33	Plan large				Still just a	Travailleurs éclaboussés par le jet d'eau		Coupe franche
236	3 :34	Gros plan	Hors focus			Rat in a	Visage de Billy qui chante		Coupe franche
237	3 :34	Plan américain					Billy agenouillé sur son trône pivotant, les mains jointes, comme en prière		Coupe franche
238	3 :35	Plan américain				Despite	James saute en jouant dans le trou		Coupe franche
239	3 :36	Plan large				All my	Travailleurs tombent sous le jet d'eau		Coupe franche
240	3 :36	Plan large				Rage	Travailleurs tombent sous le jet d'eau		Coupe franche
241	3 :37	Plan épaule	FLASH			I am still just a	Jimmy suspendu par les pieds, D'Arcy sur son lit pivotant		Coupe franche

242	3 :38	Plan large	Plongée			Rat in a	Travailleur tombe sous le jet d'eau		Coupe franche
243	3 :38	Plan ensemble				Des	Travailleurs en délire sous le jet d'eau		Coupe franche
244	3 :39	Gros plan	Hors focus			-pite	Visage de Billy qui chante		Coupe franche
245	3 :39	Plan large	FLASHES, Accéléré			All my	Billy accroupi sur son trône pivotant		Coupe franche
246	3 :40	Plan ensemble				Rage I am	Travailleurs se roulent dans la boue		Coupe franche
247	3 :40	Plan ensemble				Still	Travailleurs se roulent dans la boue		Coupe franche
248	3 :41	Gros plan				Just a	Visage de Jimmy, maquillé		Coupe franche
249	3 :42	Plan large				Rat in a	Travailleur a quatre pattes reçoit le jet d'eau au visage		Coupe franche
250	3 :42	Plan ensemble				Cage	Jet d'eau poursuit un travailleur		Coupe franche
251	3 :42	Gros plan			Roulement de tambour		Visage de James, maquillé, regarde vers le haut	Visualisation associative	Coupe franche

252	3 :43	Plan large			Roulement de tambour		Travailleurs arrosés par le jet d'eau	Visualisation associative	Coupe franche
253	3 :43	Plan large			Roulement de tambour		Billy accroupi sur son trône pivotant, suce son pouce gauche	Référence à l'enfance, Visualisa associative	Coupe franche
254	3 :44	Plan large	Image sautil-lante		Roulement de tambour		D'Arcy assise sur son lit pivotant	Visualisation associative	Coupe franche
255	3 :45	Plan américain	En accéléré		Roulement de tambour		Jimmy, les pieds semblant fixés au sol, pivote sur lui-même tel un pantin, les bras en croix	Visualisation associative	Coupe franche
256	3 :46	Plan américain	Sur-exposée		Roulement de tambour		James pivote sur lui-même, amorphe	Visualisation associative	Coupe franche
257	3 :46	Gros plan				Tell me	Billy chante de profil		Coupe franche
258	3 :47	Caméra épaule				I'm the	Groupe joue dans le trou		Coupe franche
259	3 :48	Plan large	FLASH, Au ralenti			Only	Groupe joue dans le trou, travailleurs viennent le rejoindre		Coupe franche

260	3 :48	Plan large	Au ralenti			One	Groupe joue dans le trou, travailleurs viennent les rejoindre		Coupe franche
261	3 :49	Plan américain					Billy joue, D'Arcy derrière, travailleurs en haut de la falaise		Coupe franche
262	3 :49	Plan américain	FLASH			Tell	Billy joue, D'Arcy derrière, travailleurs en haut de la falaise		Coupe franche
263	3 :50	Plan ensemble				me	Travailleurs se font arroser par le jet d'eau		Coupe franche
264	3 :50	Plan large	Plongée			There's no	Travailleurs à quatre pattes se font arroser par le jet d'eau		Coupe franche
265	3 :51	Gros plan	Hors focus			Other	Billy secoue la tête en chantant		Coupe franche
266	3 :52	Gros plan				One	Papillon dans les mains du Héro		Coupe franche
267	3 :52	Gros plan					Papillon dans les mains du Héro		Coupe franche

268	3 :53	Plan américain					Héro souriant, devant le poteau tenant les hauts parleurs, étend les bras à la Jésus	Image christique	Coupe franche
269	3 :53	Plan américain				Je-	Groupe joue dans le trou, Billy recule		Coupe franche
270	3 :54	Plan large	Plongée			-sus	Travailleur se protège du jet d'eau		Coupe franche
271	3 :54	Gros plan	Hors foyer			Was an on-	Billy chante		Coupe franche
272	3 :55	Plan large				-ly	Jambe droite de Billy qui retombe		Coupe franche
273	3 :56	Plan large				Son	Travailleurs rampent sous le jet d'eau		Coupe franche
274	3 :56	Gros plan				For	Visage de D'Arcy, qui ferme les yeux	Passe « Yeux »	Coupe franche
275	3 :57	Gros plan				You	Visage de James, qui ferme les yeux	Passe « Yeux »	Coupe franche
276	3 :57	Plan buste					Jimmy, qui ouvre les yeux vers le haut	Passe « Yeux »	Coupe franche

277	3 :58	Plan buste					Billy qui cache son visage dans ses mains	Passe « Yeux » et « Mains »	Coupe franche
278	3 :58	Gros plan					Mains du Héro qui tient le papillon	Passe « Mains »	Coupe franche
279	3 :59	Pan épaule vers la droite, puis la gauche	Sur-exposé, FLASH		Roulement de tambour		James dans un flash de lumière	Visualisation associative	Coupe franche
280	4 :00	Plan large			Roulement de tambour		Jimmy la tête en bas, D'Arcy assise sur son lit pivotant		Coupe franche
281	4 :00	Plan américain			Roulement de tambour	And	Héro, visage colérique, met les bras en croix, poteau à hauts parleurs en arrière plan, puis les faits tomber violemment	Image christique	Coupe franche
282	4 :01	Plan américain	Hors focus, sur-exposé			I still	Billy donne un coup dans le vide avec le manche de sa guitare	Visualisation associative	Coupe franche

283	4 :01	Plan américain				Believe	Billy a demi agenouillé sur son trône, chante en tendant la main gauche vers la caméra, paume vers le bas, doigts tendus		Coupe franche
284	4 :02	Gros plan				That	Profil du visage de Billy, regarde vers la gauche, en bas		Coupe franche
285	4 :02	Plan épaule				I	Billy, assis sur son trône, tend le poing gauche vers l'avant	Imagerie « fasciste »	Coupe franche
286	4 :03	Plan américain				Cannot be	Billy, assis sur son trône, crache devant lui		Coupe franche
287	4 :04	Gros plan				Saved	Visage de Billy qui chante		Coupe franche
288	4 :04	Plan ensemble				And	Travailleurs se font arroser par le jet d'eau		Coupe franche
289	4 :04	Gros plan				I	James regarde vers le haut		Coupe franche

290	4 :05	Plan large				Still be- -lieve That I cannot be sa- -ved	Travailleurs se font arroser par le jet d'eau		Coupe franche
291	4 :05	Plan large					James plié en deux, devant le lit pivotant vide		Coupe franche
292	4 :06	Gros plan	Rack-focus				Visage de Billy qui chante		Coupe franche
293	4 :07	Plan large	En accéléré, caméra épaule sautillante				Billy assis sur le bras droit de son trône pivotant, le bras gauche tendu vers l'extérieur, le droit en salut militaire	Imagerie « fasciste »	Coupe franche
294	4 :08	Plan large					D'Arcy donne un « coup de basse » dans le vide, Jimmy joue derrière, travailleurs en haut de la falaise		Coupe franche
295	4 :08	Plan américain					Héro monte ses bras en croix		Coupe franche

296	4 :09	Plan épaule					D'Arcy, entouré de travailleurs, mais sans son instrument, prend une pose de star sur le tapis rouge, dans le trou		Coupe franche
297	4 :10	Plan large				Can	Billy à genoux sur son trône pivotant, les mains jointes en prière.	Imagerie religieuse, Le dossier transparent du trône donne l'impression que Billy est emprisonné.	Coupe franche
298	4 :10	Plan large	Au ralenti				Héro tombe à genoux	Imagerie religieuse	Coupe franche
299	4 :11	Gros plan				Saved	Billy chante, profil droit		Coupe franche
300	4 :12	Gros plan				And I still believe	Billy chante, de face		Coupe franche
301	4 :12	Plan large	Au ralenti			That	Héro fini de tomber à genoux		Coupe franche

302	4 :13	Plan ensemble	Plongée				Travailleurs à quatre pattes se protègent de jets d'eau		Coupe franche
303	4 :14	Plan large	FLASH				Billy, à genoux sur son trône, à les mains jointes en prière		Coupe franche
304	4 :15	Plan large			Finale (Extro- duction) à la guitare distorsionnée		Travailleurs à genoux tentent de monter la côte sous le jet d'eau		Coupe franche
305	4 :16	Plan large					Bas du corp de Billy qui joue dans le trou, faisant un mouvement de recul sur le point d'orgue		Coupe franche
306	4 :17	Insert					Terre mouillée		Coupe franche
307	4 :18	Plan buste	FLASH		Dernière note à la guitare distorsionnée		James joue la dernière note de la pièce		Coupe franche
308	4 :18	Plan buste					Héro reprend son souffle		Coupe franche

THE SMASHING PUMPKINS
1979

Plan #	Time Code	Valeur de Plan	Mouvements Caméra	Mouvements Personnages	Son/Musique (Instrumentation)	Paroles de la Chanson	Description du Plan	Interprétation	Transitions
1	0 :00	Plan large	Fixe	Fixe, c'est le décor qui bouge	Préambule rythmique		Plan d'une ado dans un pneu géant qui roule sur le gazon, vu de l'intérieur du pneu	<u>Visualisation associative de la boucle rythmique, GENRE EXPÉRI-MENTAL</u>	Coupe franche
2	0 :08	Plan ensemble	Zoom out, plongée	Marchent vers la gauche	Introduction à la guitare		Ados poussent un pneu dans lequel se trouve un comparse. On aperçoit un petit garçon à bicyclette qui reviendra a plusieurs reprises dans le vidéoclip	Introduction d'un premier personnage extérieur au groupe d'ados	Coupe franche

3	0 : 09	Pan ensemble	Pan vers la gauche	Marchent vers la gauche			Ados poussent un pneu dans lequel se trouve un comparse. On aperçoit encore le petit garçon à bicyclette	Coupe franche
4	0 : 10	Plan buste	Fixe	Marche vers la gauche			Ados pousse un pneu géant	Coupe franche
5	0 : 12	Plan large	Fixe	Fixe, c'est le décors qui bouge	Introduction		Plan d'un deuxième ado dans un pneu géant qui roule sur le gazon, vu de l'intérieur du pneu	Coupe franche <u>Visualisation associative de la boucle rythmique, GENRE EXPÉRI-MENTAL</u>
6	0 : 14	Plan ensemble	Pan vers la gauche	Marchent vers la gauche	Introduction		Ados poussent un pneu dans lequel se trouve un comparse	Coupe franche

7	0 :16	Plan ensemble	Trav. avant	Avancent vers le fond			Ados poussent un pneu dans lequel se trouve un comparse, le soleil « flare »		Coupe franche
8	0 :17	Plan large	Fixe	Fixe, c'est le décors qui bouge	Introduction		Plan du premier ado dans un pneu géant qui roule sur le gazon, vu de l'intérieur du pneu	<u>Visualisation associative de la boucle rythmique, GENRE EXPÉRI-MENTAL</u>	Coupe franche
9	0 :18	Plan large	Fixe	Le pneu tombe			Le pneu se renverse sur le côté		Coupe franche
10	0 :19	Plan large	Fixe	Ado sort du pneu			Ado étourdi sort du pneu		Coupe franche
11	0 :20	Plan épaule	Fixe	Fixe		Shakedown 1979	Billy chante sur la banquette arrière d'une voiture		Coupe franche
12	0 :24	Plan grand ensemble	Fixe	Voiture roule vers la caméra et sort droite cadre			Voiture entre dans le bas du plan, roule vers la caméra, banlieue et montagnes (californiennes ?) en arrière plan		Coupe franche

13	0 :26	Plan large	Pivote sur 360 degrés	Fixes		Cool kids never have the	Ados assis dans la voiture	<u>Pivot de la caméra sur 360 degrés, GENRE EXPÉRI-MENTAL</u>	Coupe franche
14	0 :30	Plan épaule	Fixe, fish-eye	Fixe		Time	Ado conduit, porte-clés en forme de tête de mort se balance en avant-plan	<u>Fish-eye, GENRE EXPÉRI-MENTAL</u>	Coupe franche
15	0 :32	Insert	Fixe	Balance avant-arrière		On a	Gros plan du porte-clés en forme de tête de mort qui balance dans la lumière du soleil		Coupe franche
16	0 :34	Plan large	Zoom out, trav. arrière	Voiture roule vers l'avant		Live wire	Voiture roule sur un boulevard		Coupe franche
17	0 :36	Plan large	Fixe, fish eye	Fixe		Right up off the	Fille dans le siège de passager avant regarde vers l'arrière du véhicule et sourie	<u>Fish-eye, GENRE EXPÉRI-MENTAL</u>	Coupe franche

18	0 :38	Plan grand ensemble	Fixe	Voiture avance		Street	Voiture roule dans une zone scolaire, une lumière de lampadaire en avant-plan	Visualisation associative entre le texte, « Street », et l'image, un boulevard	Coupe franche
19	0 :40	Plan épaule	Fixe	Fixe		You and I should meet	Billy chante sur la banquette arrière d'une voiture		Coupe franche
20	0 :44	Plan large	Fixe, fish-eye	Fixes	Basse fait son entrée		Trois ados entassés sur la banquette arrière		Coupe franche
21	0 :46	Insert	Fixe, fish-eye	Fixe			Gros plan du volant qui tourne		Coupe franche
22	0 :47	Plan large	Fixe, fish-eye	Fixes		Junebug	Voiture tourne sur la gauche, vue de l'intérieur de la voiture, soleil « flare »		Coupe franche
23	0 :48	Plan ensemble	Fixe, plongée	Voiture tourne		Skipping like a	Voiture tourne en rond sur un boulevard, on voit des traces de pneus circulaires sur l'asphalte		Coupe franche

24	0 :50	Plan large	Fixe, fish-eye	Fixe		Stone	Fille passagère avant sort la tête de la voiture et rit, alors que la voiture fait des ronds		Coupe franche
25	0 :52	Plan large	Fixe, fish-eye	Fixes			Passagers arrière se cramponnent alors que la voiture tourne en rond		Coupe franche
26	0 :53	Insert.	Fixe, fish-eye	Fixe		With the	Gros plan du pare-chocs arrière sur lequel est apposé un autocollant « PROUD PARENTS OF A 'D' STUDENT »		Coupe franche
27	0 :54	Plan ensemble	Fixe	Voiture avance vers la caméra		Headlights	Voiture roule sur un boulevard vers la caméra et sort bas-cadre		Coupe franche
28	0 :55	Plan épaule	Fixe	Fixe		Pointed at the dawn	Billy chante sur la banquette arrière d'une voiture		Coupe franche

29	0 :58	Plan épaule	Fixe, fish-eye	Fixes			La voiture arrive dans une impasse, vue subjective des passagers arrières, les occupants avant en avant- plan		Coupe franche
30	0 :59	Plan ensemble	Fixe, plongée	Fixes			Porte de la voiture immobile s'ouvrent		Coupe franche
31	1 :00	Plan ensemble	Fixe	Courent vers le fond			Ados escaladent la colline au bout de la route		Coupe franche
32	1 :01	Insert	Trav. avant	Courent vers le fond		We were sure we'd	Ados escaladent la colline au bout de la route, gros plan sur les bottes d'une fille		Coupe franche
33	1 :02	Plan épaule	Fixe	Fixe		Never see an end to it all	Billy chante sur la banquette arrière d'une voiture		Coupe franche
34	1 :06	Plan ensemble	Pan vers la gauche	Fixes			Les 5 ados contemplant la ville depuis la colline		Coupe franche
35	1 :08	Plan large	Caméra épaule	Fixes, un ados se dirige vers		And I	Les ados regardent un		Coupe franche

				la gauche					collègue lever les bras an l'air, le soleil "flare"				
36	1:10		Plan buste	Fixe	Fixe				Don't e-				Coupe franche
37	1:11		Plan américain	Fixe, contre-plongée	Fixes				-ven				Coupe franche
38	1:12		Plan ensemble	Fixe	Fixes				Care				Coupe franche
39	1:14		Plan américain	Fixe	Fixe				To shake				Coupe franche
40	1:15		Plan buste	Fixe	Fixes				These zipper				Coupe franche

41	1:16	Plan ensemble	Fixe	Fixe		Blues	Le rebelle en vert s'accroupit, seul le chauffeur reste debout		Coupe franche
42	1:17	Plan large	Trav. vers la gauche, pan vers la haut, fish-eye	Voiture roule vers la gauche		And we	Voiture roule dans la ville		Coupe franche
43	1:18	Plan épaule	Fixe	Fixe		Don't know	Gars en bleu sur la banquette arrière regarde le ciel par la vitre		Coupe franche
44	1:20	Plan épaule	Fixe	Fixes		Just	Fille en rouge et gars en vert sur la banquette arrière		Coupe franche
45	1:22	Insert	Fixe	Fixe		Where our bones will	Main de la blonde, côté passager, qui joue dans le vent		Coupe franche
46	1:24	Plan épaule	Fixe	Fixe		Rest, To dust	Billy chante sur la banquette arrière d'une voiture		Coupe franche
47	1:26	Plan large	Trav. avant	Fixe		I guess	Voiture roule sur un boulevard au crépuscule		Coupe franche

48	1 :28	Plan ensemble	Fixe	Fixes		Forgotten and	Les 5 comparses arrivent dans un party, dans une maison de banlieue		Coupe franche
49	1 :30	Plan ensemble	Pan vers la droite, plongée, fish-eye	Fixes		Absorbed	À l'intérieur, les Smashing Pumpkins jouent dans le salon		Coupe franche
50	1 :32	Gros plan	Trav.arrière, fish-eye	Avancent vers la caméra		'to the earth	Chauffeur et blonde circulent à travers la foule		Coupe franche
51	1 :34	Plan ensemble	Fixe	Fixes		Below	Vue subjective de Jimmy, de derrière les Pumpkins		Coupe franche
52	1 :36	Plan ensemble	Caméra épaule sautillante	Fixes	Riff d'introduction		Vue subjective sautillant sur place dans la foule, regardant le gars en bleu	Monochrome rouge	Coupe franche
53	1 :37	Gros plan	Fixe	Fixe			Profil de Jimmy qui joue de la batterie	Monochrome vert	Coupe franche
54	1 :38	Plan ensemble	Pan vers la gauche	Fixes			Pan dans la cuisine bondée du party		Coupe franche

55	1 :42	Plan épaule	Fixe	Fixe			Vieille voisine en bigoudis et robe de chambre, en face du party, téléphone de son sans-fil	Introduction d'un deuxième personnage extérieur au groupe d'ados	Coupe franche
56	1 :44	Plan ensemble	Fixe	Fixe			Voisine devant sa maison fait entendre la musique à son interlocuteur au téléphone		Coupe franche
57	1 :46	Plan américain	Fixe	Fixe			D'arcy joue de la bass dans le party		Coupe franche
58	1 :47	Plan épaule	Trav. arrière	Avance vers la caméra		Double cross the vacant	Un très jeune garçon aux longs cheveux blonds se promène dans le party	Retour du petit garçon blond, CONTRAS TE PLUS VIEILLE / PLUS JEUNE	Coupe franche
59	1 :50	Plan épaule	Fixe	Fixe		And the bored	Billy chante sur la banquette arrière d'une voiture	C'est maintenant la nuit	Coupe franche

60	1 : 51	Plan ensemble	Fixe	Fixes			Le groupe vu de dos, de l'extérieur, a travers la « bay-window » du salon	Coupe franche
61	1 : 52	Plan épaule	Fixe	Fixe			Une fille dans le party fait une grimace et se fait mettre une main dans le visage	Coupe franche
62	1 : 54	Plan épaule	Fixe	Fixe			James saute sur place en jouant de la guitare	Coupe franche
63	1 : 55	Plan ensemble	Fixe	Fixes		They're not sure just what	Le gars en bleu du groupe s'installe pour uriner, mais surprend un coupe s'embrassant dans le bain	Coupe franche
64	1 : 56	Plan épaule	Fixe	Fixe		We have in store	Billy chante sur la banquette arrière d'une voiture	Coupe franche

65	1 :58	Plan ensemble	Fixe	Sortent vers la gauche			Chauffeur attire la blonde à l'extérieur		Coupe franche
66	2 :00	Plan épaule	Pan vers la gauche	Fixes			On voit trois jeunes marchant dans le reflet d'une vitre, derrière laquelle se trouve Jimmy qui joue		Coupe franche
67	2 :02	Plan large, fish-eye	Fixe	Fixes		Morphine ci-	Le gars en bleu du groupe à la salle de bain ouvre le robinet de la douche alors que le couple s'y embrasse		Coupe franche
68	2 :04	Plan large	Fixe	Fixes		-ty slippin'	Blonde monte sur une chaise pour escalader un mur de brique alors que le chauffeur la regarde		Coupe franche
69	2 :06	Plan américain	Fixe, contre plongée	Fixes		Dues	Billy joue de la guitare dans le party		Coupe franche

70	2 :08	Gros plan	Fixe	Fixes		Down to see	Bottes de la blonde qui marche sur un mur		Coupe franche
71	2 :09	Plan ensemble	Fixe	Marchent vers la droite			Chauffeur et blonde marchent sur un mur de brique		Coupe franche
72	2:10	Plan ensemble	Caméra épaule, saute sur place	Sautent sur place		That we	Billy et les ados sautent sur place pendant le party		Coupe franche
73	2:12	Plan large	Plongée, fish-eye	Fixes		Don't e-	Le couple dans la douche arrête le jet d'eau		Coupe franche
74	2:12	Plan ensemble	Fixe	Fixes		-ven	Billy lance sa guitare dans les airs		Coupe franche
75	2:13	Plan large	Fixe, contre plongée	Sortent par le haut du cadre		Care	Chauffeur et blonde sautent en bas du mur de brique		Coupe franche
76	2:14	Insert	Fixe	Fixes			Gros plan des pieds du chauffeur et de la blonde qui atterrissent près d'une piscine creusée		Coupe franche

77	2:15	Plan large	Trav. vers la droite	Marchent vers la droite		As restless as	Silhouettes du couple qui longe la piscine, chauffeur enlève ses souliers		Coupe franche
78	2:16	Plan ensemble	Fixe, camera sous- marine	Fixes		We are	Blonde se glisse dans la piscine, une fois sous l'eau, on voit que le chauffeur s'y trouve déjà	Visualisa- tion associative, la blonde pénètre dans l'eau au moment où on entend un accord de clavier, EXPÉRI- MENTAL	Coupe franche
79	2:18	Plan épaule	Fixe	Fixe		We feel	Billy chante sur la banquette arrière d'une voiture	C'est maintenant la nuit	Coupe franche
80	2:20	Plan large	Fixe, sous- marine	Fixes		The	Blonde nage sous l'eau	EXPÉRI- MENTAL	Coupe franche
81	2:21	Plan ensemble	Fixe, sous- marine	Fixes		Pull	Couple nage sous l'eau	EXPÉRI- MENTAL	Coupe franche

82	2:22	Insert	Fixe, sous-marine	Fixes		In the land	Gros plan des jambes du couple qui nage	EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
83	2:23	Plan ensemble	Fixe, sous-marine	Nagent vers la droite		Of a thousand	Couple nage vers la droite	EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
84	2:24	Plan large	Pivote sur son axe à 180°, sous-marine	Fixe		Guilts	Blonde nage sous l'eau alors que la caméra tourne, donnant l'impression que la surface est en dessous, puis redevient à sa position normale	EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
85	2:26	Plan large	Fixe, sous-marine	Fixes			Blonde nage en tournant autour du chauffeur	EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
86	2:27	Plan américain	Fixe, sous-marine	Fixe		And	Blonde revient à la surface	EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
87	2:28	Plan large	Fixe, sous-marine	Fixes		Poured cement	Chauffeur s'approche de la blonde qui lui sourit, sous l'eau	EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
88	2:30	Plan ensemble	Fixe, sous-marine	Fixes			Les deux émergent de sous l'eau	EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche

89	2:31	Gros plan	Fixe, sous-marine	Avance vers le fond		Lamented	Le chauffeur fait un mouvement rapide	EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
90	2:32	Plan large	Fixe	Fixes		And as-	Le chauffeur embrasse la blonde dans la piscine		Coupe franche
91	2:33	Insert	Trav. Arrière, fish-eye	Fixe	Pont	-sured	Rouleau de papier de toilette vole dans les airs en se déroulant après avoir été lancé par l'ado en bleu du groupe	EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
92	2:34	Plan épaule	Caméra épaule, FLASH	Fixe		To the lights	L'ado en bleu saute sur place en écoutant la musique dans le party, on voit des flashes de lumière suivant le rythme de la musique	VISUALI-SATION ASSOCIA-TIVE, les flashes de lumière suivent le rythme de la musique	Coupe franche
93	2:36	Plan large	Fixe	Fixes		And	Le chauffeur mouillé lance des chaises de patio dans la piscine, la blonde rie		Coupe franche

94	2:37	Plan large	Fixe, sous-marine, fish-eye			Towns	Depuis le fond de la piscine, ou voit les chaises plonger dans l'eau	EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
95	2:38	Plan large	Fixe, fish-eye	Fixes		Be-	Le chauffeur lance un parasol dans la piscine	EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
96	2:38	Plan ensemble	Pan vers la droite	Sautent sur place		-low	Un ados inconnu se fait lancer sur la foule pour faire du « body surfing »		Coupe franche
97	2:39	Plan épaule	Pan vers la gauche	Fixe			Le chauffeur lance une autre chaise dans la piscine		Coupe franche
98	2:40	Plan large	Fixe, sous-marine, fish-eye			Fa-	Du fond de la piscine, on voit la chaise plonger dans l'eau		Coupe franche
99	2:41	Plan large	Pan vers la droite	Fixes		-ster	La blonde et l'ados en bleu du groupe lancent des rouleaux de papier de toilette dans un arbre		Coupe franche

100	2:42	Plan large	Fixe			Than	Des rouleaux de papier de toilette déchirent un ciel noir d'encre en se déroulant, tel des éclaires à l'envers		Coupe franche
101	2:43	Plan large	Trav. Avant, épaule	Courent vers le fond			Ado en bleu et la fille en rouge du groupe courent sous l'arbre couvert de papier de toilette		Coupe franche
102	2:44	Plan épaule	Fixe	Fixe		The speed of sound	Billy chante sur la banquette arrière d'une voiture	C'est maintenant la nuit	Coupe franche
103	2:46	Plan ensemble	Caméra épaule	Reculé			L'ado en bleu du groupe se fait bousculer dans le party		Coupe franche
104	2:48	Insert	Trav. Arrière, fish-eye	Fixe		Fas-	Rouleau de papier de toilette vole dans les airs en se déroulant, passant devant l'arbre couvert de papier	EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche

105	2:49	Plan large	Fixe, sous-marine, fish-eye	Fixes		-ster than	Le chauffeur lance un sac de golf plein dans la piscine, et on le suit sous l'eau	EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
106	2:50	Plan large	Trav. vers la gauche	Fixe			Un ado non-identifié est penché sous l'arbre couvert de papier de toilette		Coupe franche
107	2:51	Plan ensemble	Pan vers la haut	Fixe		we thought	La fille du groupe en rouge lance un rouleau de papier de toilette dans l'arbre		Coupe franche
108	2:52	Plan épaule	Caméra épaule	Cour vers la gauche			L'ado non-identifié court sous l'arbre et s'empêtre dans les lambeaux de papier de toilette qui pendent		Coupe franche
109	2:53	Plan large	Fixe	Fixe		We'd	Le chauffeur lance une chaise-longue dans la piscine		Coupe franche

110	2:54	Plan large, sous-marine	Fixe			Go	Depuis le fond de la piscine, on voit la chaise-longue plonger dans l'eau	VISUALISATION ASSOCIATIVE, la chaise atteint la surface de l'eau sur le temps fort souligné par le mot « Go »	Coupe franche
111	2:55	Plan large	Trav. vers la droite	Courent vers la gauche			Les deux filles du groupe tournent autour d'une lumière en l'enveloppant de papier de toilette		Coupe franche
112	2:56	Plan large	Fixe, sous-marine, fish-eye			Beneath	Du fond de la piscine, on voit un bâton de golf tomber au fond	EXPERIMENTAL	Coupe franche
113	2:57	Plan ensemble	Trav. Vers la droite, pan vers la gauche	Courent autour de l'arbre		The sound	Les cinq ados du groupe courent autour de l'arbre couvert de papier de toilette		Coupe franche

114	3:00	Plan ensemble	Trav. avant	Voiture avance vers le fond et sort du cadre à droite	Intro	Of hope	Voiture roule sur un boulevard de banlieue, zigzague dans la voie contraire et sort du cadre à droite	Coupe franche
115	3:02	Plan ensemble	Fixe	Voiture avance vers le fond			Voiture s'immobilise dans le stationnement devant un dépanneur	Coupe franche
116	3:04	Plan large	Fixe, fish-eye	Avancent vers le bas de l'image		Justine never	Vu du point de vue d'une caméra de surveillance, les trois gars du groupe sortent de la voiture	Coupe franche

117	3:06	Plan épaule, fish-eye	Trav arrière	Fixe		Knew the rules	La camera est fixée à un harnais accroché au gars en bleu, qui déambule dans le dépanneur suivi du chauffeur. Dans le dépanneur, on entrevoit le même très jeune garçon aux cheveux longs blonds vu au party	EXPÉRI- MENTAL, rappel du personnage du petit garçon	Coupe franche
118	3:08	Plan américain	Fixe	Fixe			James, dans le rôle de l'employé du dépanneur, parle au téléphone derrière son comptoir		Coupe franche
119	3:10	Gros plan	Fixe, fish-eye	Fixe			Vue de l'intérieur d'une machine à slush, on voit le gars en bleu se servir	EXPÉRI- MENTAL	Coupe franche

120	3:12	Gros plan	Fixe, fish-eye	Fixe		Hung down	Insert du verre qui se remplit de slush. On peut lire « SAY NO TO DRUGS » sur le verre	EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
121	3 :14	Plan épaule	Trav arrière	Fixe		With the freaks and the ghouls	La camera est fixée à un harnais accroché au gars en bleu, qui déambule dans le dépanneur suivi du chauffeur. Il boit deux gorgées de sa slush, puis la balance par-dessus son épaule	EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
122	3 :18	Plan large	Fixe, fish-eye	Fixe		No apologies ever need	Vus du point de vue d'une caméra de surveillance, le rebelle en vert empêche un client de pénétrer dans le dépanneur		Coupe franche

123	3 :22	Plan large	Fixe	Fixes		Be	Le rebelle en vert discute avec un client adulte barbu pour l'empêcher d'entrer dans le dépanneur		Coupe franche
124	3 :22	Plan large	Fixe	Fixes		Made	Le rebelle en vert discute avec un deuxième client, bébé au bras, pour l'empêcher d'entrer dans le dépanneur		FON-DU EN-CHAÎ-NÉ
125	3 :23	Plan large	Fixe	Fixes			Le rebelle en vert attend devant le dépanneur		FON-DU EN-CHAÎ-NÉ
126	3 :23	Plan large	Fixe	Fixes			Le rebelle en vert discute avec un troisième client, pour l'empêcher d'entrer dans le dépanneur		FON-DU EN-CHAÎ-NÉ

127	3 :24	Plan large	Fixe	Fixes		Le rebelle en vert discute avec la vieille qui se plaignait plus tôt du party, pour l'empêcher d'entrer dans le dépanneur, et s'interpose physiquement pour lui bloquer le passage	Rappel du personnage de la vieille plaignarde	FON- DU EN- CHA- ÎNÉ
128	3 :26	Plan large	Fixe	Fixes	I know you	Alors que James l'employé discute au téléphone, le chauffeur et le gars en bleu se lancent des sacs de pain dans le dépanneur		Coupe franche
129	3 :28	Insert, fish-eye	Fixe	Fixe	Better than	Vue du moniteur présentant les images de 4 caméras de surveillance	EXPÉRI- MENTAL	Coupe franche

130	3:30	Plan large	Fixe	Fixe		You	Le chauffeur retient son lancé et regarde sur sa gauche		Coupe franche
131	3:31	Plan américain, fish-eye	Fixe	Avançant vers la caméra		Fake it to see	Deux policiers, dont un est interprété par Jimmy, entrent dans le dépanneur	EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
132	3:34	Plan épaule	Fixe	Fixe		That we don't even care	Billy chante sur la banquette arrière d'une voiture	C'est maintenant la nuit	Coupe franche
133	3:38	Plan américain	Fixe	Fixes		To shake these	Les policiers s'achètent des beignes au comptoir		Coupe franche
134	3:40	Plan épaule	Fixe	Fixe		Zipper blues	Billy chante sur la banquette arrière d'une voiture	C'est maintenant la nuit	Coupe franche
135	3:42	Plan large	Fixe	Fixes		And we	Alors que le rebelle en vert discute avec la blonde qui est dans la voiture, les policiers sortent du dépanneur		Coupe franche

136	3:44	Plan épaule	Fixe	Fixe		Don't know	Billy chante sur la banquette arrière d'une voiture	C'est maintenant la nuit	Coupe franche
137	3:46	Plan large	Fixe	Fixes		Just where our	Les trois gars sont devant les réfrigérateurs du dépanneur		Coupe franche
138	3:48	Plan large	Fixe	Fixes		Bones will	Dans la voiture, les 2 filles regardent leurs copains		Coupe franche
139	3 :49	Plan épaule	Fixe	Fixe		Rest to dust I guess	Billy chante sur la banquette arrière d'une voiture	C'est maintenant la nuit	Coupe franche
140	3 :52	Plan américain	Trav. arrière	Avancent vers la caméra			Le gars en bleu porte 4 bouteilles de vitre de Margarita		Coupe franche
141	3 :54	Plan épaule	Fixe	Fixe		Forgotten	James, en employé, est toujours au téléphone		Coupe franche
142	3 :55	Gros plan	Fixe	Fixe		And	Le gars en bleu place les bouteilles par terre dans une allée, telles des quilles		Coupe franche

143	3 :56	Plan américain	Fixe	Fixe		Absorbed	Utilisant un 2 litres de boisson gazeuse comme boule, le chauffeur joue aux quilles avec les bouteilles de Margarita		Coupe franche
144	3 :58	Gros plan, fish-eye	Trav. avant	Roule vers le fond		Into the earth	Au ras du sol, la caméra suit le 2 litre qui roule dans l'allée		Coupe franche
145	3 :58	Plan buste	Fixe	Fixe			Toujours au téléphone, James regarde ce qui se passe dans le dépanneur		Coupe franche
146	3 :59	Insert, fish-eye	Trav. avant	Fixe			Vue subjective de la bouteille qui roule		Coupe franche
147	4 :00	Plan large, fish-eye	Fixe, plongée	Fixe		Below	Le 2 litre frappe les bouteilles de Margarita		Coupe franche
148	4 :00	Plan large	Fixe	Fixes			Les bouteilles de Margarita se brisent		Coupe franche
149	4 :01	Plan large	Trav. avant	Courent vers le fond			Le rebelle en vert court dans les		Coupe franche

							allées et fait tomber les produits des étagères		
150	4 :02	Plan épaule, fish-eye	Trav. arrière	Fixe			La camera est fixée à un harnais accroché au gars en bleu, qui court dans le dépanneur en hochant de la tête	EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
151	4 :04	Plan américain	Trav. avant	Courent vers le fond		The street heats the urgen-	Le rebelle en vert court dans le dépanneur en faisant tout tomber sur son passage (on revoit le petit garçon blond)	On revoit le petit garçon blond pour une 3 ^e fois	Coupe franche
152	4 :06	Plan large	Fixe	Reculent		-cy of now	Alors que les gars courent hors du dépanneur, les filles se sauvent avec la voiture		Coupe franche
153	4 :08	Plan large	Trav. avant	Voiture recule vers la droite			Les gars essaient de monter dans la voiture		Coupe franche

154	4 :10	Plan épaule	Fixe	Fixe			De l'intérieur de la voiture, on voit le gars en bleu qui cogne dans la fenêtre		Coupe franche
155	4 :11	Plan épaule	Fixe	Fixe			Billy sur la banquette arrière d'une voiture	C'est maintenant la nuit	Coupe franche
156	4 :12	Plan large	Trav. arrière	Courent vers la caméra		As you can see there's	À travers la vitre arrière de la voiture, on voit les 3 gars qui courent		Coupe franche
157	4 :14	Plan épaule	Fixe	Fixe		No one	Billy chante sur la banquette arrière d'une voiture	C'est maintenant la nuit	Coupe franche
158	4 :16	Plan large	Trav. arrière	Courent vers la caméra	« Postamble » rythmique	Around	À travers la vitre arrière de la voiture, on voit les 3 gars qui courent et s'arrêtent, à bout de souffle		Coupe franche
	4 :24								Fade Out

THE SMASHING PUMPKINS
Tonight, Tonight

Plan #	Time Code	Valeur de Plan	Mouvements Caméra	Mouvements Personnages	Son/Musique (Instrumentation)	Paroles de la Chanson	Description du Plan	Interprétation	Transitions
1	0 :00	Plan buste	Fixe, volet circulaire partant du centre	Fixes	Bruit d'un disque vinyle qui tourne sans musique, suivi des violons de l'introduction		Un genre de maire, chapeau haute-forme, barbe lunettes rondes, oeillet à la boutonnière, invite une dame guindée à fracasser une bouteille de champagne sur une hélice en métal. Elle s'exécute, et les violons de l'introduction se font entendre.	VISUALISATION ASSOCIATIVE, la musique débute au moment où la bouteille est fracassée	Volet circulaire partant du centre

2	0 :04	Plan ensemble	Fixe	D'abors en avant plan, le couple se dirige vers le fond de l'image	Violons de l'introduction		Entouré d'une fanfare, de matelots et de témoins, sous une pluie de confétis, un jeune couple nous envoie la main, et s'embarque dans un ballon dirigeable de métal géant.		Coupe franche
3	0 :14	Insert	Fixe	Fixe	Roulement de tambour		Gros plan d'un tambour	VISU. ASSO-CIATIVE, on entend un roulement de tambour au même moment	Coupe franche
4	0 :16	Plan large	Fixe	Fixes	Mélodie de violons supplémentaire		Quatuor de violons joue	VISU. ASSO-CIATIVE, les violons jouent l'introduction	Coupe franche

5	0 :20	Plan buste	Fixe	Fixes			Vieux hommes saluent les voyageurs		Coupe franche
6	0 :22	Plan ensemble	Fixe	Fixes			Le jeune couple monte à bord de l'engin		Coupe franche
7	0 :24	Plan épaule	Fixe	Fixe			Un curé se signe de la croix		Coupe franche
8	0 :26	Plan large	Fixe	Fixes			Quatuor de violons joue		Coupe franche
9	0 :28	Plan épaule	Fixe	Fixes			Deux vieilles dames saluent les voyageurs		Coupe franche
10	0 :29	Plan ensemble	Fixe	Fixes	Motif de violons principal		Deux explosions ont lieu au moment du début du motif de violons principal, le ballon s'envole	VISUALISATION ASSOCIATIVE	Coupe franche
11	0 :32	Plan buste	Fixe	Fixes			Vieux hommes saluent les voyageurs		Coupe franche
12	0 :34	Plan ensemble	Fixe	Fixes			Le ballon s'envole		Coupe franche
13	0 :36	Plan large	Fixe	Monte vers le haut			Le ballon monte vers le ciel		Coupe franche

14	0 :38	Plan épaule	Fixe	Fixes			Deux vieilles dames saluent les voyageurs		Coupe franche
15	0 :40	Plan large	Fixe	Fixes			Dans la nacelle du ballon, le jeune couple salue la foule, puis s'embrasse		Coupe franche
16	0 :42	Plan ensemble	Fixe	Se dirige vers la gauche	Début du motif à la guitare, style berceuse		Le ballon vole vers la gauche		Coupe franche
17	0 :46	Plan grand ensemble	Fixe	Ballon se dirige vers la gauche, personnage de carton vers la droite			Le ballon vole vers la gauche, en direction de la lune, qui ressemble à un fromage, un voleur de carton ailé et armé vole vers la droite		Coupe franche
18	0 :48	Plan épaule	Fixe	Fixe, Billy translucide		Time	Billy, translucide de manière intermittente, chante les paroles à la caméra	GENRE EXPÉRI- MENTAL, GENRE LITTÉRAL	Coupe franche

19	0 :50	Plan ensemble	Fixe			Is never time at all	Les quatre membres du groupe, translucides de manière intermittente, jouent de leur instrument, flottant sur des nuages	GENRE EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
20	0 :52	Plan large	Fixe	Fixes		You can never ever	L'homme du couple prend une longue vue		Coupe franche
21	0 :54	Plan grand ensemble	Fixe, volet circulaire se déplace vers la droite	Planète Terre rapetisse		Leave	Vue subjective depuis la lunette, la Terre rapetisse	GENRE EXPÉRI-MENTAL (Volet), Visu. associative (Terre s'éloigne / « Leave »)	Coupe franche
22	0 :56	Plan large	Fixe	Homme regarde vers la droite, puis vers la gauche		Without leaving a piece of youth	L'homme regarde la Terre sur sa gauche, puis la Lune sur sa droite, et prête la lunette à sa compagne	Visu. associative Paroles/ Image (« Piece of youth / Lune-fromage »)	Coupe franche

23	1 :00	Plan grand ensemble	Fixe, volet circulaire	Lune grossit			Lune grossit, un visage y apparaît grâce à un fondu enchaîné	GENRE EXPÉRI-MENTAL (fondu enchaîné)	Coupe franche
24	1 :02	Plan ensemble	Fixe	Ballon se dirige vers la gauche		And our lives are forever changed	Le pont-levis avant du ballon s'abaisse		Coupe franche
25	1 :06	Plan large	Fixe	Homme marche vers la gauche		We will never be the same	Homme marche sur le pont-levis, suivi de sa compagne		Coupe franche
26	1 :10	Plan épaule	Fixe	Fixes, Billy, D'Arcy et Jimmy translucide		The more you change the less you feel	Billy chante les paroles à la caméra, D'Arcy et Jimmy en arrière plan, tous translucides de manière intermittente	GENRE EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
27	1 :12	Plan américain	Fixe	Femme avance vers la gauche			L'homme regarde en bas, sa compagne se rapproche de lui		Coupe franche
28	1 :14	Plan large	Fixe	Fixes		Believe	Billy chante les paroles, les mains et le tambour de Jimmy au premier plan	GENRE EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche

29	1 :16	Plan ensemble	Fixe	Avances vers la gauche		Believe	La dame se rapproche de son compagnon		Coupe franche
30	1 :18	Plan américain	Fixe	Fixes		In me	L'homme tend sa main à la dame, qui la prend		Coupe franche
31	1 :20	Plan épaule	Fixe	Fixe, Billy translucide (image sautillante)		Believe	Billy chante les paroles à la caméra, translucide de manière intermittente, l'image tremble	GENRE EXPÉRI-MENTAL, visualisation associative (Billy tremble au son du « Believe » plaintif)	Coupe franche
32	1 :22	Plan américain	Fixe	Tombent vers le bas	Pont	Believe	Couple saute en bas du ballon		Coupe franche
33	1 :24	Plan large	Fixe	Tombent vers le bas			Le couple tombe en pivotant sur eux-mêmes	GENRE EXPÉRI-MENTAL, visualisation associative	Couple franche

34	1 :26	Plan américain	Fixe	Fixes, Billy, James et Jimmy translucides		That life can change, that you're not	Billy chante les paroles à la caméra, James et Jimmy en arrière plan, tous translucides de manière intermittente	GENRE EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
35	1 :28	Plan épaule	Fixe	Fixes, Billy et James translucides		Stuck in vain	Billy chante les paroles à la caméra, James en arrière plan, tous translucides de manière intermittente	GENRE EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
36	1 :30	Plan large	Fixe	Tombent vers le bas			Le couple tombe comme des pantins	GENRE EXPÉRI-MENTAL, visualisation associative	Couple franche
37	1 :34	Plan large	Fixe	Fixes, tous les Pumpkins translucides		We're not the same, we're different	Billy chante les paroles à la caméra, les Pumpkins en arrière plan, tous translucides de manière intermittente	GENRE EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
38	1 :36	Plan américain	Fixe	Tombe vers le bas			La dame tombe	GENRE EXPÉRI-MENTAL	Couple franche

39	1:37	Plan large	Fixe	Lune grossit dans l'image			La lune se rapproche à grande vitesse	GENRE EXPERIMENTAL	Coupe franche
40	1:38	Plan américain	Fixe	Tombe vers le bas	Refrain (Motif de violons principal)	Tonight	La dame qui tombe ouvre son parapluie pour ralentir sa chute	GENRE EXPERIMENTAL, visualisation associative	Coupe franche
41	1:40	Plan américain	Fixe	Couple tombe vers le bas			D'Arcy joue au premier plan, le couple flotte derrière, des anges jouent du violon en arrière-plan		Coupe franche
42	1:44	Plan américain	Fixe	Fixes		Tonight	James joue de la guitare au premier plan, Billy chante derrière, des anges jouent en arrière plan		Coupe franche
43	1:46	Plan ensemble	Fixe	Couple atterri		Tonight, so bright	Le couple atterri sur la Lune et ferment leur parapluie, la Dame pointe sur sa gauche		Coupe franche

44	1 :50	Plan ensemble	Fixe	Étoile file vers la droite		Tonight	Un ciel constellé d'étoiles, un filante portant une fée, une petite fille sur la Lune, jouant avec des feux de Bengale	RÉFÉRENCE À L'ENFANCE, VISU. ASSOCIATIVE (Étoile filante/Voix)	Coupe franche
45	1 :54	Plan ensemble	Fixe	Lutin saute sur place			Le couple regarde le paysage, un lutin saute derrière, de manière irrealiste	GENRE EXPERIMENTAL (MOUVEMENTS DU LUTIN)	Coupe franche
46	1 :56	Plan épaule	Fixe	Fixe		Tonight	Billy, semi-transparent, chante à la caméra	GENRE EXPERIMENTAL GENRE LITTÉRAL	Coupe franche
47	1 :58	Plan ensemble	Fixe	Lutin saute sur place	Intermède musical		Le couple regarde le paysage, un lutin saute derrière	GENRE EXPERIMENTAL (MOUVEMENTS DU LUTIN)	Coupe franche
48	2 :00	Plan épaule	Fixe	Fixe	Roulement de tambours		Un lutin sort la tête de derrière un cratère		Coupe franche

49	2 : 01	Plan américain	Fixe	Fixes		Un lutin se rapproche du couple et prend une pause menaçante	Coupe franche
50	2 : 02	Plan ensemble	Fixe	Fixes	Roulement de tambours	Deux autres lutins encercent le couple	GENRE EXPERI- MENTAL (MORUE- MENTS DES LUTINS)
51	2 : 04	Plan étendu	Fixe	Fixe		Un lutin sort la tête de derrière un des rochers	Coupe franche
52	2 : 06	Plan ensemble	Fixe	Fixes	Roulements et coups de tambours	L'homme se fâche et veut se battre, la dame frappe les loins de son parapluie et ils disparaissent dans un éclair, laissant un nuage de fumée	GENRE EXPERI- MENTAL Vocalisation associative (coups de parapluie / coups de tambour)

53	2 :12	Plan large	Fixe	Fixes		And you know you're never sure	Billy chante à la caméra, Jimmy et James au premier plan, tous semi-transparents	GENRE LITTÉRAL, EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
54	2 :14	Plan épaule	Fixe	Fixe		But you're sure you could be right	Billy chante la caméra, semi-transparent	GENRE LITTÉRAL, EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
55	2 :16	Plan ensemble	Fixe	Fixes		If you held yourself up	Le couple est entouré de lutins		Coupe franche
56	2 :20	Plan large	Fixe	Fixes		To the light	Le couple est entouré de lutins		Coupe franche
57	2 :22	Plan large	Fixe	Fixe	Motif de violons		Jimmy joue du tambour, des anges jouent du violon en arrière-plan, tous semi-transparents	GENRE EXPÉRI-MENTAL, Visualisation associative Musique/ Image (Violons)	Coupe franche
58	2 :24	Plan large	Fixe	Fixes		And the embers never fade	D'Arcy joue au 1 ^{er} plan, Billy chante au 2 ^e et Jimmy joue au 3 ^e , tous s-t	GENRE LITTÉRAL, EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche

59	2 :26	Plan épaule	Fixe	Fixes		In your city by the lake	Billy chante, des anges jouent du violon en arrière- plan, tous s-t	GENRE LITTÉRAL, EXPÉRI- MENTAL	Coupe franche
60	2 :30	Plan américain	Fixe	Fixes		The place	Le couple est attaché, les lutins dansent autour		Coupe franche
61	2 :32	Plan ensemble	Fixe	Fixes		Where you were born	Le couple est attaché, les lutins dansent autour, au loin la Terre se lève		Coupe franche
62	2 :34	Plan américain	Fixe	Fixes	Motif à la guitare, style berceuse	Believe	Le couple est attaché, les lutins dansent autour, au loin la Terre se lève, couple se re- garde à « Believe »	Visualisation associative (Paroles/ Images)	Coupe franche
63	2 :36	Plan large	Fixe	Fixes			James et D'Arcy jouent sur des nuages, tous semi- transparents	GENRE EXPÉRI- MENTAL	Coupe franche
64	2 :38	Plan américain	Fixe	Fixes		Believe in me	Le couple se regarde, chuchote, se fait signe		Coupe franche
65	2 :42	Plan épaule	Fixe	Fixe		Believe	Billy chante à la caméra, semi- transparent	GENRE LITTÉRAL, EXPÉRI- MENTAL	Coupe franche

66	2 :44	Plan ensemble	Fixe	Fixes	Pont	Believe, In the resolute urgen-	Le couple défait ses liens, et fait disparaître les bulins à coups de parapluie		Coupe franche
67	2 :50	Plan large	Fixe	Fixes		-cy of now	Le couple se dirige vers le fond du décor		Coupe franche
68	2 :54	Plan américain	Fixe	Fixes		And if you believe	Billy chante à la caméra, Jimmy et James en arrière plan, tous semi-transparents	GENRE LITTÉRAL, EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
69	2 :56	Plan ensemble	Fixe	Fixes		There's not a chance	Le couple s'assoit sur une fusée		Coupe franche
70	2 :58	Plan large	Fixe	Fusée s'envole vers la gauche	Refrain	Tonight	La fusée du couple décolle au son de « Tonight »	Visualisation associative (Paroles/ Images)	Coupe franche
71	2 :59	Plan ensemble	Fixe	Couple vole vers la gauche			Le couple s'envole sur une fusée		Coupe franche
72	3:00	Plan grand ensemble	Fixe	Couple vole vers la gauche			Couple s'envole devant la « Lune-fromage grimaçante »	GENRE EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche

73	3:04	Plan large	Fixe	Fixes		Tonight, tonight, so bright	Billy chante au 1 ^{er} plan, D'Arcy, James et Jimmy derrière, tous semi- transp., le couple vole au-dessus du groupe	GENRE LITTÉRAL, EXPÉRI- MENTAL	Coupe franche
74	3:10	Plan ensemble	Fixe	Couple vole vers la gauche et plonge		To-	Le couple vole vers la gauche et plonge dans la mer, laissant derrière lui un nuage de fumée, le ballon-dirigeable en arrière-plan	GENRE EXPÉRI- MENTAL	Coupe franche
75	3:12	Plan large	Fixe	Fixes		-night	Billy chante au 1 ^{er} plan, des anges jouent du violon et du tambour en arrière-plan, tous semi-transparents	GENRE LITTÉRAL, EXPÉRI- MENTAL	Coupe franche
76	3:14	Plan ensemble	Fixe	Le couple coule au fond de l'eau	Pont	Tonight	Le couple coule au fond de la mer, on voit des poissons à visages humains	GENRE EXPÉRI- MENTAL	Coupe franche

77	3:16	Plan large	Fixe	Fixes	Roulement de tambour		Jimmy joue au 1 ^{er} plan, des anges jouent du violon en arrière-plan, tous semi-transparents	GENRE LITTÉRAL, EXPÉRI-MENTAL, Visualisation associative (musique/ image)	Coupe franche
78	3:17	Plan américain	Fixe	Fixes			Le couple est émerveillé par le fond sous-marin		Coupe franche
79	3:18	Plan ensemble	Fixe	Monstre entre sur la droite, Neptune sur la gauche		We'll crucify the insincere tonight, tonight, We'll make things right	Le couple est effrayé par un monstre sous-marin, Neptune vient à leur rescousse et leur offre un coquillage, sur lequel ils s'assoient	GENRE EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
80	3:26	Plan large	Fixe	Fixes		We'll feel it all tonight	Billy chante au 1 ^{er} plan, le groupe joue derrière, des anges jouent en arrière-plan, tous semi-tran	GENRE LITTÉRAL, EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
81	3 :28	Plan américain	Fixe	Fixe		To-	Neptune fait un signe avec son trident		Coupe franche

82	3 :29	Plan ensemble	Fixe	Fixes		night	Neptune fait apparaître une pieuvre géante de derrière un mur de bulles	GENRE EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
83	3 :30	Plan large	Fixe	Fixes		We'll find a way	Billy chante à la caméra, Jimmy en avant-plan, tous semi-transparents	GENRE LITTÉRAL, EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
84	3 :32	Plan ensemble	Fixe	Fixes		To offer up the night tonight	Neptune fait apparaître des sirènes au bout des tentacules de la pieuvre	GENRE EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
85	3 :36	Plan américain	Fixe	Bougent de bas en haut		The indescribable	Deux sirènes bougent au gré des tentacules	GENRE EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
86	3 :38	Plan américain	Fixe	Bouge de bas en haut		Moments	Une sirène bouge au gré d'une tentacule	GENRE EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
87	3 :40	Plan ensemble	Fixe	Des étoiles descendent du haut		Of your life tonight	Des étoiles à visage humain descendent du haut de l'image	GENRE EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
88	3 :44	Plan américain	Fixe	Fixes		The impos-	La dame se retourne vers son compagnon, éblouie		Coupe franche

89	3 :45	Plan épaule	Fixe	Fixes		-sible is possible tonight	Billy chante au 1 ^{er} plan, des anges jouent du violon derrière, tous semi- transparents	GENRE LITTÉRAL, EXPÉRI- MENTAL	Coupe franche
90	3 :48	Plan ensemble	Fixe	Fixes		Tonight	Le couple se lève pour applaudir le spectacle		Coupe franche
91	3:50	Plan large	Fixe	Fixes	Point d'orgue	Believe in me as	Billy chante au 1 ^{er} plan, Pumpkins jouent derrière, anges jouent en arrière-plan	GENRE LITTÉRAL, EXPÉRI- MENTAL	Coupe franche
92	3:52	Plan ensemble	Fixe	Couple s'envole vers le haut		I believe in you	Neptune fait apparaître une bulle qui englobe le couple. Ce dernier s'envole dans la bulle	GENRE EXPÉRI- MENTAL	Coupe franche
93	3 :56	Plan épaule	Fixe	Fixe	Motif à la guitare, style berceuse	Tonight	Billy chante à la caméra, seul, semi- transparent	GENRE LITTÉRAL, EXPÉRI- MENTAL	Coupe franche

94	3 :58	Plan large	Fixe	Fixes		Tonight	Le couple regagne la surface à l'intérieur d'une bulle géante, escorté par des sirènes	GENRE EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
95	4 :02	Plan épaule	Fixe	Fixes		Tonight	Billy chante au 1 ^{er} plan, James joue derrière, tous semi-transparents	GENRE LITTÉRAL, EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
96	4 :04	Plan large	Fixe	Bateau avance vers la gauche		Tonight	Le couple sort de l'eau, un bateau passe derrière, il est nommé « S.S.MÉLIÈS », le couple agite les bras	RÉFÉ-RENCE CINÉPHI-LIQUE	Coupe franche
97	4 :08	Plan épaule	Fixe	Fixe		Tonight	Billy chante à la caméra, seul, semi-transparent, puis disparaît	GENRE LITTÉRAL, EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
98	4 :10	Plan grand ensemble	Fixe	Bateau avance vers la gauche	Mouvement de violons final		Le bateau avance vers la gauche, les nuages se tassent et laissent voir une Lune-fromage au visage grimaçant	GENRE EXPÉRI-MENTAL	Fondu au noir
99	4 :18								

THE SMASHING PUMPKINS
Stand Inside Your Love

Pla n #	Ti- me Co- de	Va- leur de Plan	Cadre	Mouve- ments Camé- ra	Mouve- ments Person- nages	Son / Musique (Instru- menta- tion)	Paroles de la Chan- son	Description du Plan	Interpréta- tion	Transi- tions
1	0:00	Cita- tion	Ovale sur fond noir			Bruit de vent, tempête		Dans un ovale noir à bordure blanche, on voit, écrit en blanc sur fond noir: "The mystery of love is greater thans the mystery of death. Oscar Wilde". Une silhouette d'un chérubin portant une potence suit la citation.	Référence à l'enfance (Chérubin)	Fade- In/ Fade- Out
2	0:10	Insert	Ovale sur fond noir	Fixe, volet iris partant du centre		Intro- duction (Cymbale , début du motif d'arpèges de guitare)		Du liquide noir (sang?) coule dans une bouche d'égout		Fade-In
3	0:14	Plan ensem- ble	Ovale sur fond noir	Zoom in léger	Glissen t vers le rebord			Les Pumpkins, sur des piliers géants, s'approchent du rebord		Fondu enchain- né

4	0:18	Plan large	Carré sur fond noir	Zoom in	Fixes			Mélissa joue de la basse, Billy en arrière-plan		Coupe franche
5	0:22	Plan épaule	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe			L'ombre laisse place au visage de Billy, qui tient un sceptre		Coupe franche
6	0:26	Plan épaule	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe			Visage de la Danseuse, qui émerge de l'eau		Fondu enchaîné
7	0:30	Plan large	Carré sur fond noir	Fixe	Fixe			Du haut des piliers, Billy laisse tomber une fleur		Coupe franche
8	0:32	Plan large	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe			Dans son bain d'encre noire, la danseuse reçoit la fleur		Coupe franche
9	0:36	Plan large	Carré sur fond noir	Fixe	Fixe			Billy est couché sur le dos, sur le bord du pilier		Coupe franche
10	0 :38	Plan épaule	Carré sur fond noir	Fixe	Fixe		You and	Billy retire ses mains de devant son visage et ouvre les yeux		Coupe franche
11	0 :42	Plan ensemble	Carré sur fond noir	Fixe	Fixe		Me	On discerne un visage de femme en surimposition sur une lune dans un ciel nuageux. La lune devient rouge.		Coupe franche
12	0 :46	Plan large	Carré sur fond noir	Fixe, plongée	Fixe		Meant to be, Im-mutable Impos-sible	Billy chante vers le ciel et met sa main sur son coeur	GENRE LITTÉRAL	Coupe franche

13	0 :54	Plan large	Carré sur fond noir	Fixe	Fixes		It's destiny	James joue de la guitare avec un archet, Jimmy joue des timbales en arrière-plan	Fondu enchaîné
14	0 :58	Plan large	Carré sur fond noir	Trav. vers le bas	Fixes		Pure lunacy	Billy et James, sur le bord des piliers, la caméra descend et on voit des nuages	Coupe franche
15	1 :02	Plan large	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe			Vue subjective de la Danseuse, dans son bain, qui regarde ses jambes et sa fleur qui pivote dans sa main	Coupe franche
16	1 :03	Plan ensem-ble	Carré sur fond noir	Fixe, plongée	Fixes		Incalculable	Les Pumpkins jouent, laissant derrière eux une longue traînée d'ombre	Coupe franche
17	1 :06	Plan large	Carré sur fond noir	Fixe, plongée	Fixe		Inseparable	Billy chante vers le ciel	Coupe franche
18	1 :10	Plan large	Carré sur fond noir	Fixe, au ralenti	Fixes	Petit Coup de cymbale	But for	James donne un coup d'archet, Jimmy joue des timbales en arrière-plan	Coupe franche
19	1 :11	Plan ensem-ble	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixes		The last	Vue subjective de la Danseuse, dans son bain, un rideau s'ouvre et on voit un genre de fou du roi et un Obèse en arrière-plan	Coupe franche

20	1 : 12	Insert	Ovale sur fond noir	Fixe, rack focus	Fixe		Tune	Gros plan de l'œil de la Danseuse, dont le mascara coule	Coupe franche
21	1 : 14	Plan ensemble	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixes		You're every-	Vue subjective de la Danseuse, dans son bain, fou du roi pointe vers l'Obèse en arrière-plan	Coupe franche
22	1 : 15	Insert	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe		-ding	Gros plan d'une clé ancienne	Coupe franche
23	1 : 16	Plan large	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe		That's	Obèse montre la clé	Coupe franche
24	1 : 17	Plan large	Ovale sur fond noir	Fixe, plongée	Fixe		Wait until school	La Danseuse, vue de haut, dans son bain d'encre, lève la tête, les mains menottées	Coupe franche
25	1 : 20	Plan large	Ovale sur fond noir	Fixe, contre-plongée	Fixe		For	Lame de guillotine	Coupe franche
26	1 : 21	Plan épaule	Carré sur fond noir	Fixe	Fixe		You're all that	James joue	Coupe franche
27	1 : 22	Plan large	Carré sur fond noir	Fixe, au ralenti	Fixe		I	Jimmy joue	GENRE LITTÉRAL, GENRE EXPÉRI-MENTAL (Ralentir)

28	1 :24	Plan large	Rectangulaire sur fond noir	Fixe	Fixes		Dream	Silhouettes de Billy et James, en clair-obscur, devant un ciel de nuages composites créés à l'ordinateur	GENRE EXPÉRI-MENTAL (Nuages composites)	Coupe franche
29	1 :26	Plan large	Carré sur fond noir	Fixe	Fixes			James joue, Jimmy en arrière-plan		Coupe franche
30	1 :28	Plan buste	Carré sur fond noir	Fixe	Fixe	Refrain	Who wouldn't be the one you	Billy chante	GENRE LITTÉRAL	Coupe franche
31	1 :32	Plan américain	Carré sur fond noir	Fixe	Fixe		Love	Melissa joue	GENRE LITTÉRAL	Coupe franche
32	1 :33	Plan ensemble	Carré sur fond noir	Trav. vers la bas, pan vers le haut	Fixes		Who wouldn't	Les Pumpkins jouent sur les piliers, au bas desquels flotte de la fumée	GENRE LITTÉRAL	Coupe franche
33	1 :36	Plan ensemble	Ovale sur fond noir	Fixe	Avance vers le fond	Coup de cymbale	Stand inside your love	Gros plan d'un postérieur féminin gainé de vinyle qui se fait taper, puis s'éloigne de la caméra, c'est une gymnaste marchant sur les mains	Visu. asso. musique/ image (percussion au son de « Stand »/ tappe sur le postérieur »)	Coupe franche

34	1 :40	Plan épaule	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe			Obèse pointe du doigt et regarde vers sa droite		Coupe franche
35	1 :42	Plan ensem- ble	Ovale sur fond noir			Protected		Vue subjective de la Danseuse, dans son bain, deux nains s'approchent		Coupe franche
36	1 :44	Plan ané- cain	Carré sur fond noir	Fixe, plongée	Fixe	And the lover		Billy chante vers le ciel	GENRE LITTÉRAL	Coupe franche
37	1 :46	Plan large	Carré sur fond noir	Fixe	Fixe	Of		Jimmy joue	GENRE LITTÉRAL	Coupe franche
38	1 :48	Plan épaule	Carré sur fond noir	Fixe	Fixe	A pure soul Couplet, motif d'arpèges de guitare		Tête de Melissa qui descend dans l'image		Coupe franche
39	1 :50	Plan ensem- ble	Carré sur fond noir	Fixe	Fixe			Billy, sur le bord d'un pilier, joue avec son sceptre devant un ciel composite	GENRE EXPÉRIMENTAL (Nuages composites)	Fondu enchâ- né
40	1 :54	Plan buste	Carré sur fond noir	Fixe	Fixe		You	Billy chante	GENRE LITTÉRAL	Fondu enchâ- né
41	1:56	Plan large	Ovale sur fond noir	Zoom in	Fixes			Les deux nains préparent la Danseuse		Coupe franche
42	2:00	Plan épaule	Carré sur fond noir	Fixe	Fixe			James joue	GENRE LITTÉRAL	Coupe franche

43	2 :02	Plan épaule	Carré sur fond noir	Fixe	Fixe		Don't under-	Billy regarde vers le sol, les yeux clos		Fondu enchaî- né
44	2 :04	Plan épaule	Ovale sur fond noir	Zoom out	Fixe		-stand	Danseuse, les mains jointes en prière, regarde vers le ciel	Référence au christianisme	Coupe franche
45	2 :06	Plan épaule	Carré sur fond noir	Fixe	Fixe		Don't feel me now	Billy passe ses bras devant son visage et chante à la caméra	GENRE LITTÉRAL	Coupe franche
46	2 :10	Plan épaule	Ovale sur fond blanc	Fixe	Fixes		I will breath for the both of us	La Danseuse regarde son reflet dans la lame de guillotine, la lame s'élève, laissant voir Billy derrière qui s'en va, la Danseuse se retourne		Coupe franche
47	2 :18	Plan buste	Carré sur fond noir	Fixe	Fixe		Travel the world	Billy chante	GENRE LITTÉRAL	Coupe franche
48	2 :22	Plan épaule	Carré sur fond noir	Fixe	Fixe		Traverse the skies	Billy chnate	GENRE LITTÉRAL	Fondu enchain- né
49	2 :24	Plan large	Ovale sur fond blanc	Fixe	Fixe		Your home	Danseuse danse sous un voile		Coupe franche
50	2 :26	Insert	Carré sur fond noir	Fixe	Fixe		Is here	Gros plan de la main de Billy sur son cœur		Coupe franche

51	2 :28	Plan large	Carré sur fond noir	Trav. Vers le bas, pan vers le haut	Fixe		Within my heart	Billy chante, Jimmy derrière, et la camera descend le long du pilier, montrant un nuage de fumée	GENRE LITTÉRAL	Coupe franche
52	2:32	Plan épaule	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe	Plan	And for the first	Danseuse regarde par-dessus son épaule		Coupe franche
53	2:34	Plan grand ensemble	Ovale sur fond noir	Fixe, plongée, grand-angle	Fixe		Time	Vue d'ensemble du domaine de l'Obèse		Coupe franche
54	2:36	Plan épaule	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe		And as	Un esclave applaudit		Coupe franche
55	2:37	Plan large	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe		Through it	Trois esclaves applaudissent		Coupe franche
56	2:38	Plan épaule	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe		Am	Énorme dame applaudit en faisant « non » de la tête		Coupe franche
57	2:38	Plan large	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe		Re-	Dame asiatique et éphèbe applaudissent		Coupe franche

58	2:39	Plan ensemble	Ovale sur fond noir	Fixe	Avance vers la camera		born in my mind	La Danseuse descend de son piédestal, alors que la naine passé devant, un encensoir à la main		Coupe franche
59	2:42	Plan large	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe		recent es chold and myda	L'Obèse lève un siège de toilette et s'y asseoit, alors qu'agenouillé, le fou du roi présente la Danseuse		Coupe franche
60	2:44	Plan épaule	Ovale sur fond blanc	Zoom in	Fixe		Sage	La Danseuse prend la pause		Fondu enchaîné
61	2:48	Plan épaule	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe			L'Obèse fait signe de la main d'approcher		Coupe franche
62	2:50	Plan épaule	Carré sur fond noir	Fixe	Fixe	Refrain	Who wouldn't be	Billy chante	GENRE LITTÉRAL	Coupe franche
63	2:52	Plan grand ensemble	Carré sur fond noir	Fixe	Fixe		The one you love	Les Pumpkins jouent sur des piliers, au bas desquels se trouve de la fumée	GENRE LITTÉRAL	Coupe franche
64	2:54	Plan épaule	Ovale sur fond noir	Fixe	Entre droite cadre			Billy observe à travers une fenêtre ovale		Coupe franche
65	2:56	Plan épaule	Ovale sur fond noir	Pan vers la gauche	Danse vers la gauche		Who wouldn't stand	La Danseuse regarde vers la caméra et débute sa chorégraphie		Coupe franche

66	2 :58	Plan épaule	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe		Inside your	L'Obèse dégluti		Coupe franche
67	2 :59	Plan large	Ovale sur fond noir	Fixe	Avance vers la caméra	Love		La Danseuse entame sa danse		Coupe franche
68	3 :00	Plan épaule	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe	Solo		La lame de la guillotine passe devant la Danseuse, un volet y est intégré, la Danseuse est beaucoup plus près de la caméra après le passage de la lame	GENRE EXPERI- MENTAL (Volet)	Volet horizon- tal
69	3 :02	Insert	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe			Gros plan du visage de Billy, triste		Coupe franche
70	3 :03	Plan épaule	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe			L'Obèse se lèche les lèvres		Coupe franche
71	3 :04	Plan épaule	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe			La Danseuse danse		Coupe franche
72	3 :06	Plan large	Carré sur fond noir	Zoom in, plongée	Fixe			Jimmy joue de la batterie, on voit la silhouette du chérubin portant une potence du début de l'introduction	GENRE LITTÉRAL, Référence à l'enfance (Chérubin)	Coupe franche
73	3 :07	Plan épaule	Carré sur fond noir	Zoom in	Fixe			Melissa	GENRE LITTÉRAL	Coupe franche

74	3:08	Plan épaule	Carré sur fond noir	Zoom in	Fixe			James joue	GENRE LITTÉRAL	Coupe franche
75	3:09	Plan large	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe			Danseuse danse		Coupe franche
76	3:10	Insert	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe			Gros plan des jambes de la Danseuse		Coupe franche
77	3:11	Plan épaule	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe			L'Obèse regarde le spectacle		Coupe franche
78	3:12	Plan épaule	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe	(Accords similaires à ceux du refrain)		Danseuse danse		Coupe franche
79	3:14	Plan épaule	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe			L'Obèse se lèche les lèvres		Coupe franche
80	3:16	Insert	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe			Gros plan de la main de l'Obèse qui caresse son propre mamelon		Coupe franche
81	3:17	Plan épaule	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe			L'Obèse regarde le spectacle		Coupe franche
82	3:18	Plan épaule	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe			Danseuse danse		Coupe franche

83	3 :20	Plan épaule	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe				A genoux, le fou du roi regarde son maître, puis la Danseuse		Coupe franche
84	3:22	Plan épaule	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe				L'Obèse a bu une gorgée qui lui coule sur le menton		Coupe franche
85	3 :24	Plan épaule	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe				Danseuse danse		Coupe franche
86	3 :25	Insert	Carré sur fond noir	Fixe	Fixe				Gros plan de la main de Billy qui tient un camé montrant le dessin du chéru- bin portant une potence		Coupe franche
87	3 :26	Plan ensem- ble	Carré sur fond noir	Fixe	Fixe	Pont	For the first		James, Billy et Melissa joue dans un paysage composite	GENRE EXPÉRI- MENTAL, (paysage composite)	Coupe franche
88	3 :28	Plan épaule	Carré sur fond noir	Fixe	Fixe		True		Melissa joue de la basse	GENRE LITTÉRAL	Coupe franche
89	3 :30	Plan épaule	Carré sur fond noir	Fixe	Fixe		I'm telling you		Billy chante	GENRE LITTÉRAL	Coupe franche
90	3 :31	Plan large	Carré sur fond noir	Fixe	Fixe		How much		James joue dans un paysage composite	GENRE EXPÉRI- MENTAL, (paysage composite)	Coupe franche

91	3:32	Plan buste	Ovale sur fond noir	Fixe	Se retourne	I read and bleed the	Billy se détourne du hublot par lequel il observait le spectacle, et regarde vers le haut		Coupe franche
92	3:36	Plan buste	Carré sur fond noir	Trav. vers le haut	Fixe	Your every move	Billy, accroché à la Danseuse, s'élève dans le ciel	GENRE EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
93	3:38	Plan épaule	Ovale sur fond noir	Fixe	Billy sort du cadre vers la droite	And walking around in my time I'll wrap my	Billy est songeur, et repousse une femme qui veut l'embrasser		Coupe franche
94	3:44	Plan large	Carré sur fond noir	Fixe	Fixe	Wife around your	Billy chante, Jimmy en arrière-plan	GENRE LITTÉRAL	Coupe franche
95	3:46	Insert	Carré sur fond noir	Fixe	Fixe	Heart	Gros plan de l'archet de James sur sa guitare	GENRE LITTÉRAL	Coupe franche
96	3:48	Plan large	Carré sur fond noir	Fixe	Fixe	And your	James joue, Jimmy en arrière-plan	GENRE LITTÉRAL	Coupe franche
97	3:50	Plan large	Carré sur fond noir	Fixe	Melissa pivote sur elle-même	Mind	Melissa joue de la basse et pivote sur elle-même	GENRE LITTÉRAL	Coupe franche
98	3:52	Plan épaule	Carré sur fond noir	Fixe	Fixe	You're mine forever	Billy chante	GENRE LITTÉRAL	Coupe franche

99	3 :53	Plan ensem- -ble	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe		Now	Du point de vue subjectif de l'Obèse sur son trône, on voit Billy pieds nus s'approcher de la Danseuse	Coupe franche
100	3:56	Plan large	Ovale sur fond noir	Zoom in	Fixes			Deux esclaves regardent la caméra	Coupe franche
101	3:57	Plan épaule	Ovale sur fond noir	Zoom in	Fixe			Un esclave regarde vers la droite	Coupe franche
102	3:58	Plan épaule	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe	Refrain	Who wouldn't be	L'Obèse regarde vers la droite	Coupe franche
103	3:59	Plan ensem- -ble	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe		The one you love	Billy fige devant la Danseuse, qui fige elle aussi. En arrière-plan, la lame de la guillotine remonte	Coupe franche
104	4 :02	Plan épaule	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe		And live	Un esclave regarde vers la gauche, hargneux	Coupe franche
105	4 :03	Insert	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe		For	La bouche d'égout du début est submergée de liquide noir (sang ?)	Coupe franche
106	4:04	Plan épaule	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe		Who wouldn't	L'Obèse est hagard, perplexe	Coupe franche

107	4:05	Plan épaule	Ovale sur fond noir	Fixe, légère contre- plongée , zoom- in	Fixe		Stand inside your	Billy est impassible, résigné mais défiant		Coupe franche
108	4:06	Plan épaule	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe		Love and	Visage de la Danseuse, les yeux plein de larmes		Coupe franche
109	4:08	Plan large	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe		Die for	Billy s'agenouille devant la Danseuse, qui regarde vers l'Obèse		Coupe franche
110	4:10	Plan large	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe			Regroupés en cercle, les esclaves sautillent, semblant rejois		Coupe franche
111	4:11	Plan épaule	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe		Who wouldn't	La Danseuse se cabre de douleur		Coupe franche
112	4:11	Insert	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe		Be	Gros plan de la bouche de la Danseuse qui hurle	Visualisation associative	Coupe franche
113	4:12	Plan large	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe		The one you love	Billy agenouillé, médaillon du chérubin à potence au cou, embrasse le pied menotté de la Danseuse		Coupe franche

114	4:14	Plan ensemble	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe	Finale		La Danseuse fait le salut qui clôt sa performance		Coupe franche
115	4:16	Plan épaule	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe			Le fou du roi, possédé, murmure quelque chose et se retourne vers l'Obèse		Coupe franche
116	4:17	Plan épaule	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe			Visage de l'Obèse hargneux, ensuite caché par sa main pointant du doigt, portant une bague à tête de mort	Visualisation associative Image/ Musique (Mouvement de la main/ percussions)	Coupe franche
117	4:18	Aplat de couleur	Ovale sur fond noir	Fixe	Fixe	Roulement de tambour final, Point d'orgue		Monochrome pourpre en aplat dans l'image	Visualisation associative	Coupe franche
118	4:19	Plan ensemble	Carré sur fond noir	Fixe	Fixe	Bruits de vent, de tempête		La lame de la guillotine traverse l'image vers le haut et laisse place aux corps du couple qui s'élèvent vers le ciel composite	GENRE EXPÉRI-MENTAL	Coupe franche
	4:34									

BIBLIOGRAPHIE

Adam, Jean-Michel, 2005, « Le prototype de la séquence narrative » dans *Les textes : types et prototypes – Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris : Armand Colin, 223p.

Adorno, Theodor W., et Max Horkheimer, avril 1976, *Dialectic of Enlightenment*, Continuum International Publishing Group, p. 162-163.

Azerrad, Michael, octobre 1993, *Smashing Pumpkins' Sudden Impact*, *Rolling Stone*.

Bolte Taylor, Jill, 2008, *Voyage au-delà de mon cerveau*, Paris, JC Lattès.

Brakhage, Stan, automne 1963, « Metaphors on Vision, » ed. P. Adams Sitney, *Film Culture*.

Browne, David, 27 octobre 1995, PUMPKIN BATCH: Smashing Pumpkins, EW.com.

Chion, Michel, 2005, *L'audio-vision - Son et image au cinéma*, Coll. « Cinéma », Paris: Armand Colin.

Cook, Nicholas, 1998, *Analysing Musical Multimedia*, New York: Oxford University Press.

Coppola, Francis Ford, avril 1982, *Cahier du Cinéma*.

Corgan, Billy, 1996, Entrevue pour *Smashing Pumpkins Videography*, MTV.

Corgan, Billy, 24 août 2000, Entrevue pour « *Storytellers: Smashing Pumpkins* ».

Deleuze, Gilles, cité par Paul Warren, « Le Vidéoclip et Dziga Vertov », *Communication information*, Vol 9, N°1, p.36

Ebert, Roger, 27 oct. 1996, « Review of *A Hard Day's Night* », Sun Times.

Eco, Umberto, L'Œuvre ouverte, 1962, Éd. Seuil 12.02.

Farley, Christopher John, 13 novembre 1995, A JOURNEY, NOT A JOYRIDE, Time.com.

Gombrich, E. H., 1960, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, The Bollingen Series XXXV, New York: Pantheon Books, Inc., 412 p.

Goodwin, Andrew, 1992, *Dancing in the Distraction Factory : Music Television and Popular Culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Greimas, A. J., 1970, *Du sens*, Paris : Seuil, p.135-183.

Hanson, Amy, « *Song Review* », All Music Guide (disponible sur <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&token=&sql=33:5mcyx7b1op0>).

Hoberman, J., « Video Radio », juillet/août 1983, *Film Comment*, Vol. 19, No. 4, p.35.

International Federation of the Phonographic Industry, 2005,
http://www.ifpi.org/content/section_news/20051003.html

Kline, Stephen et William Leiss, 1978, « Advertising, Needs and Commodity Fetishism », *Canadian Journal of political and Social Theory*, Vol. 2, no. 1, p. 18.

Kot, Greg, « A Long Strange Trip To 1979 », *Chicago Tribune* (disponible sur <http://www.starla.org/articles/mtcl.htm>).

Levitin, Daniel J., 2006, *This is your brain on music*, New York: Plume, p.5.

Lyotard, Jean-François, 1986, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 166p.

Marshall, David, « La musique vidéo ; Un mariage de convenance entre la télévision et la musique populaire », *Communication information*, Vol 9, N°1.

Mattelart, Armand et Érik Neveu, 23 janvier 2007, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris : La Découverte, 128p.

Payant, René, hiver 1986, « La force des formes. Vidéo et télévision », *Études françaises*, Volume 22, issue 3, p.83-99.

Perraton, Charles, 1985, « Les violences symbolique, psychologique et pragmatique dans les vidéo-clips », *Le téléspectateur, Bulletin de l'Association nationale des téléspectateurs*, Vol. 6, no.1, premier trimestre.

Picard, Yves, « Le vidéoclip : entre le postmodernisme et le « star-system » », *Communication information*, Vol 9, No1, p.70.

Prato, Greg. Greatest Hits Video Collection (review). All Music Guide (AllMusic.com).

Rapaille, Clotaire, 2006, *Culture Codes*, Broadway Books, New York, p.121-123.

Recording Industry Association of America (RIAA.com), 31 juillet 2006.

Sardar, Ziauddin, 2005, *Introducing Cultural Studies, Third Edition (Introducing (Icon))*, Totem Books, 176 p.

Scarpetta, Guy, 1985, *L'Impureté*, Paris, Éditions Grasset et Farguelle, 388 p.

Schneemann, Carolee, mars 1968, « Snows », *I-Kon*, New York: ed. Susan Sherman, Vol. 1, No. 5.

Schwartz, Tony, 1974, *The Responsive Chord*, New York: Anchor.

Shaw, William, décembre 1993, « Appetite for Destruction », *Details*, disponible au www.starla.org/articles/dest.htm

Shore, Michael, « Rock Video Forecast, Hot but Cloudy », *Village Voice*, October 16, 1984, p.82.

The Smashing Pumpkins 1991–2000: Greatest Hits Video Collection, 2001, DVD, Virgin Records.

Stylus Staff, le 20 juillet 2006, Stylus Magazine's Top 100 Music Videos of All Time, StylusMagazine.com.

Vernallis Carol, 2004, *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*, New York: Columbia University Press.

Wallbott, H. G., 1988, « In and out of context: Influences of facial expression and context information on emotion attributions », *British Journal of Social Psychology*, 27, p.357-369.

Warren, Paul, « Le Vidéoclip et Dziga Vertov », *Communication information*, Vol 9, N°1.

Wiener, Norbert, 1967, *The Human Use of Human Beings*, New York: Avon Books, p.25.

Wittgenstein, Ludwig, 1963, *Philosophical Investigations*, Oxford : Blackwell Press, 464 p.

Youngblood, Gene, 1970, *Expanded cinema*, New York: P. Dutton & Co.

Zeichner, Arlene, juillet/août 1983, « Video Auteurs », *Film Comment*, Vol. 19, No. 4, p.42.